



**LUÍS DOS SANTOS
CARDOSO**

***TETIS: ANÁLISE E COMPOSIÇÃO A PARTIR DE
OTONIFONIAS DE JOLY BRAGA SANTOS***



**LUÍS DOS SANTOS
CARDOSO**

***TETIS: ANÁLISE E COMPOSIÇÃO A PARTIR DE
OTONIFONIAS DE JOLY BRAGA SANTOS***

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música – Especialização em Composição, realizada sob a orientação científica do Doutor Evgueni Zoudilkine, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho à minha companheira Rita e ao meu filho João Bernardo,
porque são comigo.

O júri

Presidente

Professor Doutor João Pedro Paiva de Oliveira
Professor Catedrático do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Professor Doutor Alexandre Alberto da Silva Andrade
Professor Auxiliar do Instituto Superior de Estudos Interculturais e Transdisciplinares do Instituto
Piaget de Viseu

Professor Doutor Evgueni Zoudilkine
Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Agradecimentos

Agradeço ao Professor Doutor Evgueni Zoudilkin a paciência e compreensão para os sucessivos interregnos a que as minhas actividades profissionais me obrigaram durante o processo de realização deste trabalho.

Agradeço também ao Mestre André Granjo as sugestões, comentários e ajudas na pesquisa relativa ao enquadramento do repertório de música para instrumentos de sopro e percussão.

Palavras-chave

música, banda filarmónica, Joly Braga Santos, análise musical, composição musical, modalismo.

Resumo

O presente trabalho enquadra-se no âmbito da análise e composição musical relacionada com o *medium* Banda Filarmónica. A partir da obra *Otonifonias* de Joly Braga Santos estabelecem-se parâmetros estilísticos e métodos composicionais, com o objectivo de criar uma nova composição intitulada *Tetis*, que retoma os mesmos princípios e altera-os introduzindo uma identidade própria. Por fim é apresentada a partitura desta última obra e a respectiva descrição analítica.

Keywords

music, wind band, Joly Braga Santos, music analysis, music composition, modalism.

Abstract

This work is about music composition and analysis related to the *medium* Wind Band. From the Joly Braga Santos work *Otonifonias*, they are established stylistic parameters and compositional methods with the aim of create a new composition entitled *Tetis* wich incorporates the same principles and modifies them by entering a personal identity. Finally is presented the score and the analytical description of *Tetis*.

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Índice de figuras | 2 |
| Índice de tabelas | 4 |
| Abreviaturas, siglas, palavras e expressões idiomáticas..... | 5 |
| Introdução | 6 |
| Parte 1 | 14 |
| <i>Otonifonias</i> de Joly Braga Santos: autor e génese da obra..... | 14 |
| Análise de <i>Otonifonias</i> | 16 |
| Sumário das características gerais de <i>Otonifonias</i> | 39 |
| Parte 2 | 43 |
| Método composicional de <i>Tetis</i> | 43 |
| Análise de <i>Tetis</i> | 45 |
| Sumário das características gerais de <i>Tetis</i> | 52 |
| Partitura de <i>Tetis</i> | 55 |
| Conclusão | 101 |
| Bibliografia..... | 103 |
| Anexo I – Partitura de <i>Otonifonias</i> : Cópia do manuscrito original | |
| Anexo II – Partitura de <i>Otonifonias</i> : Edição digital | |

Índice de figuras

| | |
|---|----|
| Figura 1 - Assinatura, local e data da última página de "IV - Dansa Popular" – Cópia do manuscrito. | 15 |
| Figura 2 - Assinatura, local e data da última página de "Nocturno" – Cópia do manuscrito. | 16 |
| Figura 3 – Semelhanças entre motivos – “I - Prelúdio”. | 17 |
| Figura 4 – Acorde central – c. 33, “I – Prelúdio”. | 18 |
| Figura 5 - Estrutura motivica - Frase <i>a</i> , Secção A, "II - Ronda Infantil". | 20 |
| Figura 6 - Estrutura motivica - Frase <i>b</i> , Secção A, "II - Ronda Infantil". | 20 |
| Figura 7 - Estrutura motivica - Frase <i>a</i> , Secção B, "II - Ronda Infantil". | 21 |
| Figura 8 - Estrutura motivica - Frase <i>b</i> , Secção B, "II - Ronda Infantil". | 21 |
| Figura 9 - Estrutura frásica - Secção A, "III - Canção". | 24 |
| Figura 10 - Estrutura frásica - Secção B, "III - Canção". | 25 |
| Figura 11 – Redução - Cc. 16 a 18, “III – Canção”. | 26 |
| Figura 12 - Relações harmónicas - Frase central, secção B, "III - Canção". | 26 |
| Figura 13 - Estrutura frásica e motivica - Tema <i>a</i> , Grupo Temático 1, Secção A, "IV - Dansa Popular". | 29 |
| Figura 14 - Sobreposição dos temas <i>a</i> e <i>c</i> , Grupo Temático 1, Secção A, "IV - Dansa Popular". | 29 |
| Figura 15 - Estrutura frásica e motivica - Tema <i>b</i> , Grupo Temático 1, Secção A, "IV - Dansa Popular". | 30 |
| Figura 16 - Semelhanças rítmicas - Temas <i>a</i> e <i>b</i> , Grupo Temático 1, Secção A, "IV - Dansa Popular". | 30 |
| Figura 17 - Estrutura frásica e motivica - Tema <i>a</i> , Grupo Temático 2, Secção A, "IV - Dansa Popular". | 31 |
| Figura 18 - Estrutura frásica e motivica - Tema <i>b</i> , Grupo Temático 2, Secção A, "IV - Dansa Popular". | 31 |
| Figura 19 – Motivos das pontes - Grupo Temático 2, Secção A, "IV - Dansa Popular". | 32 |
| Figura 20 - Estrutura motivica - Tema único, Secção B, "IV - Dansa Popular". | 32 |
| Figura 21 - Semelhanças entre temas - Secção A - "IV - Dansa Popular". | 33 |

| | |
|--|----|
| Figura 22 - Estrutura frásica e motívica – Frase <i>a</i> , Secção A, "IV Nocturno". | 36 |
| Figura 23 - Estrutura frásica e motívica – Frase <i>b</i> , Secção A, "IV Nocturno". | 36 |
| Figura 24 - Estrutura frásica e motívica – Tema único, Secção B, "IV Nocturno". | 36 |
| Figura 25 - Relações entre acordes - Ponte, "Nocturno". | 38 |
| Figura 26 - Início de "Tetis" – Redução. | 47 |
| Figura 27 – Redução de trecho fugado – Secção 1, Parte B, "Tetis". | 48 |
| Figura 28 - Tema secundário, secção 2, Parte B, "Tetis". | 49 |
| Figura 29 - Sobreposição de temas - secção 3, Parte B, "Tetis". | 49 |
| Figura 30 - Sistema de encadeamento de acordes em Tetis. | 53 |

Índice de tabelas

| | |
|---|----|
| Tabela 1 - Programa de Concerto da "Sousa Band" – 1906..... | 9 |
| Tabela 2 - Estrutura formal de "I - Prelúdio". | 16 |
| Tabela 3 – Centros tonais – Secção A – “I – Prelúdio”. | 17 |
| Tabela 4 - Estrutura formal de "II - Ronda Infantil". | 19 |
| Tabela 5 - Estrutura da secção A de "II - Ronda Infantil".. | 20 |
| Tabela 6 - Estrutura da secção B de "II - Ronda Infantil".. | 21 |
| Tabela 7 - Estrutura formal de "III - Canção" | 24 |
| Tabela 8 - Estrutura formal de "IV - Dansa Popular"..... | 28 |
| Tabela 9 - Estrutura da secção A de "IV - Dansa Popular". | 28 |
| Tabela 10 - Estrutura formal de "Nocturno". | 35 |
| Tabela 11 - Estrutura formal de "Tetis"..... | 46 |
| Tabela 12 - Estrutura da Parte A de "Tetis"..... | 46 |
| Tabela 13 - Estrutura da Parte B de "Tetis"..... | 48 |
| Tabela 14 - Estrutura da Parte C de "Tetis"..... | 50 |
| Tabela 15 - Estrutura da Parte B' de "Tetis"..... | 51 |
| Tabela 16 - Estrutura da Parte A' de "Tetis"..... | 52 |

Abreviaturas, siglas, palavras e expressões idiomáticas

| | |
|--------------------------|---|
| ABA | <i>American Bandmasters Association</i> |
| Câmara; camerístico | Composição ou agrupamento onde se presume que cada parte será executada apenas por um intérprete. |
| cc. | Compassos |
| Centro tonal | A palavra tonal nesta expressão não tem qualquer relação com o sistema tonal predominante nos séculos XVII a XIX. Resulta apenas da necessidade de, num sistema modal, nomear a nota hierarquicamente mais forte. |
| Contraponto | Sobreposição de melodias ou motivos que autonomamente tenham identidade própria. |
| Densidade | Número de executantes e/ou instrumentos simultâneos. |
| Homofonia | Apresentação de uma melodia com recurso a harmonização, em que as vozes secundárias seguem uma curva melódica e um ritmo senão iguais, pelo menos idênticos. |
| Modos | As nomenclaturas dos modos, salvo expressa indicação contrária, são as relativas ao sistema gregoriano: Dórico e Hipodórico – <i>Protus</i> autêntico e plagal; Frígio e Hipofrígio – <i>Deuterus</i> autêntico e plagal; Lídio e Hipolídio – Tritus autêntico e plagal; Mixolídio e Hipomixolídio – <i>Tetrardus</i> autêntico e plagal. |
| Monodia | Apresentação de uma melodia sem recurso a intervalos harmónicos que não uníssono ou oitavas. |
| Orquestra; orquestral | Composição ou agrupamento onde se presume a existência de partes que serão executadas por mais do que um intérprete. |
| Textura | Característica harmónica e tímbrica dependente da quantidade e instrumentação de elementos musicais simultâneos. |
| Troque; trocaico | Referente ao modo rítmico <i>troqueu</i> , de dividão ternária constituído por um valor longo seguido de um breve (exemplo: ♩ ♪). |

Introdução

A proximidade que o autor deste trabalho tem com o universo da música para sopros e percussão, nomeadamente para bandas filarmónicas, leva a assumir um interesse especial em debruçar-se sobre este *medium*, daí resultando a sua focalização enquanto universo de estudo e tratamento. Este tipo de formação instrumental assume-se como orquestral, na medida em que presume a execução de cada parte por mais do que um intérprete, e como amadora, no sentido em que as bandas filarmónicas não são em regra um meio de subsistência para intérpretes. Apesar disto, a qualidade geral das bandas filarmónicas tem aumentado substancialmente nas últimas décadas, permitindo uma abordagem despreocupada em relação aos recursos tímbricos e técnicos disponíveis para a execução. O maior problema revela-se ao nível da aceitação de novas estéticas, que de alguma maneira se afastem do repertório comum à grande maioria das bandas, sendo portanto necessária alguma cautela na produção musical que compreende parte deste trabalho, assumindo o objectivo de que a obra daqui resultante venha a ser parte integrante do repertório praticável e recorrente. Neste contexto surge a ideia de retomar a linguagem modal específica de Joly Braga Santos e continuar a desenvolver esta estética nas obras contemporâneas, dada a aceitação entusiástica que teve junto do público desde os seus primeiros trabalhos sinfónicos (Delgado, 2002, p. 191).

Joly Braga Santos (1924-1988) é um dos compositores portugueses mais representativos da música sinfónica do século XX, tendo grande parte da sua obra sido escrita para formações orquestrais e revelando uma preferência pelo estilo modal ao nível do conteúdo e pelo neo-classicismo ao nível da forma. Foi também dos poucos compositores que escreveram para formações orquestrais de sopros e percussão, embora de forma discreta e pouco representativa no universo da sua produção musical.

A distanciação dos principais compositores eruditos, no Portugal do século XX, em relação às formações orquestrais de sopros e percussão, não deixa de ser surpreendente tendo em conta a proliferação de bandas filarmónicas pelo país e a consequente possibilidade de difusão das suas obras através deste *medium*. Tal distanciação poderá ser justificada pelo

hiato estético entre o repertório cultivado por estes agrupamentos e as opções dos compositores de então; pela impreparação dos executantes e/ou maestros amadores para a interpretação de obras que de alguma maneira fugissem ao *status quo* estilístico do repertório idiomático das bandas filarmónicas; ou simplesmente por uma impermeabilidade entre as subculturas musicais que provocasse um desconhecimento das potencialidades e recursos disponíveis fora do contexto das escassas orquestras sinfónicas existentes. Quaisquer que sejam os motivos, o facto é que há muito poucas obras orquestrais para sopros e percussão produzidas por compositores bibliograficamente referidos como detentores de reconhecido mérito artístico, e as poucas que há começam só agora a emergir dos arquivos e espólios que gradualmente têm vindo a ser tornados públicos.

A distanciação entre um género erudito e um género popular na música para sopros e percussão não é geograficamente localizada em Portugal, nem historicamente no século XX. É desde o aparecimento das primeiras formações instrumentais normalizadas, em finais do século XVIII, que surgem as formações de sopros, na sua maioria ainda sem percussão, constituídas pelo conjunto dos sopros da orquestra clássica. Esta formação iniciou a tradição erudita destes conjuntos, enquanto o aumento da representatividade das bandas militares que lhe foi contemporâneo fomenta a criação de bandas civis, criando assim uma outra linhagem musical mais frequentemente associada a uma tradição popular. É óbvio que desde a génese destes agrupamentos houve compositores que os usaram como *medium*, na maioria dos casos estigmatizando a segunda linha em detrimento da primeira, essencialmente pela qualidade dos executantes e pelo nível cultural dos públicos alvo. Compositores houve que se mantiveram apenas num dos contextos, mas em alguns casos o mesmo compositor escreve para os dois tipos de formação, notando-se aí com mais evidência as diferenças de método composicional.

A música da linha erudita, inicialmente intitulada de *Harmoniemusik* (Rhodes, 2007), tinha um tratamento erudito, ao nível das obras escritas para orquestra sinfónica mas num género camerístico. Haydn, Mozart, Krommer, Beethoven e Schubert são alguns dos compositores que escreveram obras para esta formação. Outros se lhe seguiram, mas à medida que o número de instrumentos de sopro utilizados aumentava e depois da inclusão da percussão,

o termo deixou de ser usado para designar o agrupamento. Sobre a linha mais popular, a multiplicidade de compositores aumenta na proporção inversa da bibliografia relacionada com o assunto.

É pertinente neste momento introduzir um parêntesis assíncrono, remetendo à actualidade, para referir que as bandas filarmónicas, ou bandas civis têm sido objecto de pouca investigação académica por se posicionarem no limiar entre o que se pode considerar música tradicional ou música erudita. No campo da etnomusicologia, que tende a estudar os aspectos antropológicos e a ligação da música à actividade social envolvente, o facto da aprendizagem, execução e produção musicais associados às bandas filarmónicas, assentarem em processos genéricos da música ocidental erudita, tem sido um motivo para relegar o seu estudo à musicologia geral. Esta última tende a excluir as bandas filarmónicas em virtude do seu contexto de performance se afastar claramente dos cânones típicos da dita erudição musical, na medida em que estas surgem num contexto claramente amador e popular, entrando num campo mais próximo do entretenimento e do social do que da criação artística ou da análise intrínseca da música (Brucher, 2005, p. 19). Assim, a música para banda filarmónica oscila entre uma caracterização de “popular” e “erudita”, deixando algumas reservas à comunidade académica sobre o seu estudo, análise e caracterização, pelas dificuldades de enquadramento científico que levanta, apesar da indiscutível relevância de um conjunto português global estimado em mais de 700 agrupamentos musicais (Bento, Granjo, & Lameiro, 2010). Recentemente, e sobretudo subordinados às disciplinas de Etnomusicologia, Antropologia ou Psicologia da Música têm vindo a surgir trabalhos específicos sobre Bandas filarmónicas, nomeadamente académicos sob a forma de dissertações de mestrado ou teses de doutoramento, que abordam aspectos sociais e performativos destes agrupamentos, havendo um incremento da discussão sobre o fenómeno que levará a um aprofundamento do conhecimento sobre o modo de funcionamento e importância da intervenção cultural, artística e social no seio das comunidades. No entanto, tem ficado de fora o estudo objectivo das características musicais intrínsecas a este tipo de formação, não havendo conhecimento generalizado acerca do seu idiomatismo, estilo, quantidade, tipologia, funcionalidade ou principais compositores. Menos informação há acerca dos métodos composicionais e técnicas associadas à produção de repertório.

Regressando à contextualização histórica e ao afastamento entre as duas linhas distintas de música para instrumentos de sopro e percussão, os seus efeitos mais evidentes no período inicial revelam-se na obra de Beethoven, que inclui algumas obras para *Harmoniemusik* (Sexteto Op. 71, Octeto Op. 103 e Rondino WoO 25) e outras para formações de sopros e percussão (WoO18 a 24), ditas “música militar”. O tratamento musical dado a estes dois grupos é muito díspar, notando-se num primeiro uma aproximação aos modelos sinfónicos enquanto os últimos são exclusivamente homofónicos e com estruturas miniaturais muito mais próximas duma suite barroca do que de uma sinfonia clássica.

Este desfasamento mantém-se durante todo o século XIX e princípios do século XX, assumindo contornos de preconceito quando começam a surgir, principalmente nos Estados Unidos da América, bandas civis profissionais com reconhecida qualidade dos intérpretes. Num momento inicial, estas bandas profissionais, à semelhança das bandas militares de maior qualidade, adoptam do repertório sinfónico a maioria do seu, recorrendo a arranjos (Tabela 1).

Tabela 1 - Programa de Concerto da "Sousa Band" – 1906.

| October 18, 1906 at the Boston Food Fair | | |
|---|---|------------|
| Afternoon from 2 to 4 | | |
| 1 | Overture, <i>Oberon</i> | Weber |
| 2 | Quartet for Saxophones, <i>Rigoletto</i> | Verdi |
| 3 | Scenes from <i>La Giaconda</i> | Ponchieli |
| 4 | Violin solo <i>Largo</i> | Händel |
| 5 | Fantasie, <i>Siegfried</i> | Wagner |
| 6 | Excerpts from the operatic Works of Meyerbeer | Meyerbeer |
| 7 | a) Valse, <i>España</i> | Waldteufel |
| | b) March, <i>Jack Tar</i> | Sousa |
| 8 | Ballad for soprano, <i>Calm as the Night</i> | Böhm |
| 9 | Gems from <i>The Bride Elect</i> | Sousa |
| Evening 8 to 10 | | |
| 1 | Overture, <i>Poet and Peasant</i> | Suppé |
| 2 | Song for Cornet, <i>The Lost Chord</i> | Sullivan |

| | | |
|---|--|--------------|
| 3 | Songs of Grace and Songs of Glory | Sousa |
| 4 | Aria for Soprano, <i>Samson and Delilah</i> | St. Saëns |
| 5 | Gems from <i>Lady Madcap</i> (new) | Rubens |
| 6 | Second Polonaise | Liszt |
| 7 | a) Caprice, <i>Paradise on Earth</i> (new) | Einoedshofer |
| | b) March, <i>King Cotton</i> | Sousa |
| 8 | Violin Solo – prize song from <i>Die Meistersinger</i> | Wagner |
| 9 | Ouverture, <i>William Tell</i> | Rossini |

O hiato permanece até ser atenuado por uma valorização artística das bandas com origem nos EUA pela década de 1930, recorrendo a encomendas de obras a compositores sinfónicos mundialmente reconhecidos feitas pela *American Bandmasters Association*¹ (ABA). Até aí poucos compositores com estas características usaram esta formação para as suas obras. Das encomendas da ABA resultaram várias obras das quais se destacam as seguintes:

- Gustav Holst (1874-1934), *Hammersmith* (1930);
- Ottorino Respighi (1879-1936), *Huntingtower Ballad* (1932);
- Percy Grainger (1882-1961), *Lincolnshire Posey* (1937);
- Henry Cowell (1897-1965), *Soonthree* (1940).

Gradualmente, nas décadas seguintes, esta formação orquestral de sopros e percussão começou a despertar o interesse de mais compositores, alguns deles na vanguarda das opções estéticas e técnicas composicionais internacionais destacando-se na década de 60 a obra *Hubda pro Prahu 1968*² (Música para Praga 1968) de Karel Husa (1921-) e na década de 70 a obra *and the mountains rising nowhere...* de Joseph Schwantner (1943-), composta em 1977.

Em Portugal houve uma tentativa semelhante, de aproximação dos compositores eruditos ao fenómeno das bandas filarmónicas, promovendo encomendas com vista a valorizar os repertórios destes agrupamentos. Estas encomendas foram protagonizadas pela Secretaria de Estado da Cultura após a revolução de 1974 e durante essa década, na pessoa do seu

¹ Fundada em 1929, com John Philip Sousa como Presidente Honorário e Edwin Franko Goldman como presidente.

² O ano faz parte do título da obra e é simultaneamente o ano de composição.

encarregado da divisão de música, o arquitecto Romeu Pinto da Silva. Os seus objectivos passavam por aumentar a qualidade do repertório e através disso alargar os horizontes culturais da audiência.

As encomendas foram dirigidas a compositores nacionais de reconhecido mérito e Romeu Pinto da Silva foi aconselhado por Silva Dionísio, na altura chefe da Banda Sinfónica da Guarda Nacional Republicana, ao tempo a banda militar com mais projecção. Terá sido ele o responsável pelas indicações técnicas para os compositores, nomeadamente a constituição instrumental, com base no que seria comum a uma banda amadora da época. O projecto resultou num corpo de obras originais e transcrições das quais se podem enumerar as seguintes:

- Fernando Lopes Graça (1906-1994), *Suite Rústica n.º 3* e *Canto do Livre* (arranjo);
- Manuel Faria (1919-1983), *Missa a São Jorge* e *Romaria Minhota*;
- Cândido Lima (1939-), *Coros e Danças Medievais*;
- Frederico de Freitas (1902-1980), *Fantasia Campestre*;
- Joly Braga Santos (1924-1988), *Otonifonias*;
- Álvaro Cassuto (1938-), *Homenagem ao Povo*;
- Maria de Lurdes Martins (1926-), *Rondó*, *Hoje Há Palhaços*, *Rapsódia de Natal* e *Suite de Danças Tradicionais Portuguesas*;
- Álvaro Salazar (1938-), *6 Danças Alemãs D.970* de Franz Schubert (transcrição);

Os objectivos do projecto não foram atingidos, já que a maioria das obras não chegou a ser estreada e as restantes não passaram a integrar com regularidade o repertório das bandas filarmónicas amadoras. Segundo André Granjo (Granjo, 2007), os motivos que levaram ao insucesso do programa foram:

- Não ter havido eficiência na colocação das obras junto dos maestros;
- Os maestros não estarem preparados para entender e dirigir muitas das peças;
- Os protestos de muitos músicos e compositores militares, que reclamavam um conhecimento exclusivo da escrita para banda.

Acerca do segundo motivo apresentado, apontam-se como razões para a falta de preparação dos maestros o facto de não haver à data qualquer tipo de formação específica de direcção de banda ao nível académico, assim como o hiato ao nível estilístico entre as obras geralmente aceites como repertório de banda e as obras compostas pelos compositores atrás referidos. Alguns desses compositores, pouco ou nenhum contacto tiveram com bandas filarmónicas e com o seu repertório da altura, tendo criado obras cujo valor artístico não está em causa, mas cuja praticabilidade no meio se tornou inviável.

Pode-se, a partir desta informação concluir que ao compor uma obra numa abordagem estilística demasiado inovadora em relação à linha geral do repertório executado pelas bandas filarmónicas, incorre-se no risco de criar uma estranheza suficiente para excluí-la dos programas de concerto, o que não concorrerá para a assimilação futura de novas linguagens.

Assim, este trabalho pretende, a partir de uma das obras resultantes das referidas encomendas da Secretaria de Estado da Cultura – “Otonifonias”, escolhida pelo facto de ter sido uma das poucas que chegou a ser estreada e pelo apreço pessoal do autor deste trabalho para com a sonoridade característica das obras modais de Joly Braga Santos -, determinar as características do método composicional que lhe está subjacente e replicá-lo com adaptações, na criação de uma nova composição a que se veio a dar o nome de “Tetis”. Considera-se assim prestar um contributo ao conhecimento sobre o repertório para bandas filarmónicas e/ou orquestra de sopros e percussão, ao mesmo tempo que se procura aumentá-lo, pela apresentação de uma nova obra.

A metodologia para a realização deste trabalho foi estruturalmente simples mas complexa ao nível da realização. Prevê uma análise da obra “Otonifonias”, focada nos aspectos essenciais para a definição dos parâmetros estilísticos. Onde, apesar de se terem tido em conta métodos analíticos abrangentes, suficientemente optimizados para abarcarem grande parte da música do século XX, julgou-se mais eficaz para os propósitos iniciais, após uma análise prévia da partitura, recorrer a um sistema mais tradicional, baseado igualmente no conteúdo configurado em estilo e forma, mas de uma maneira que os resultados obtidos

pudessem ser mais eficazmente reconvertidos para aplicação numa nova obra com os mesmos princípios. A adopção desta divisão (estilo e forma) tem um carácter meramente organizativo, permitindo repartir de alguma maneira a informação analítica da obra. Certo é, no entanto, que em muitos casos a forma é dependente de características estilísticas, pelo que haverá resultados analíticos transversais à divisão proposta que em nada afectam a legitimidade, quer de uns quer de outra.

Depois da análise e sumarização do método composicional presente em “Otonifonias” segue-se a definição de um método aproximado para a composição de “Tetis”, assente em semelhanças a dois níveis:

- Nível formal:
 - Alternância, repetição e equilíbrio de secções;
 - Estruturas de construção motívica e frásica.
- Nível estilístico:
 - Recursos harmónicos e melódicos tonais, modais, cromáticos ou outros;
 - Densidade e outros recursos de instrumentação;
 - Textura, sobreposição de elementos melódicos e harmónicos, *ostinati*, características rítmicas.

A partir do processo de composição de *Tetis* é elaborada uma descrição analítica das estratégias composicionais nela presentes.

Quanto à forma de apresentação deste trabalho, optou-se por uma estrutura central em duas partes, correspondentes à análise e composição, respectivamente. A parte relativa à análise foi necessariamente dividida por individualização dos andamentos da obra e objecto de uma apreciação global que procurou estabelecer os princípios gerais do método composicional usado. A parte relativa à composição apresenta o método composicional adoptado, as opções tomadas no decorrer da construção da obra, apresentadas de forma analítica, um sumário das suas características gerais e a partitura.

Parte 1

***Otonifonias* de Joly Braga Santos: autor e génese da obra.**

Joly Braga Santos nasceu em 1924 e estudou inicialmente harmonia com Artur Santos no Conservatório Nacional de Lisboa. Prosseguiu os seus estudos de composição na mesma escola, sob orientação de Luís de Freitas Branco e posteriormente a título privado, de quem se tornou amigo e de quem absorveu muitos dos conhecimentos e tendências estéticas que lhe moldaram o estilo. Obteve três bolsas de estudo que sucessivamente lhe permitiram estudar noutros países europeus, destacando-se a composição com Virgílio Mortari, direcção com Herman Scherchen, Antonino Votto e ciências musicais com Gioachino Pasquali.

Até à década de 60 do século XX seguiu uma corrente estética neo-classicista e/ou modal, procurando criar obras que tivessem ampla aceitação pública. Mais tarde mudou o seu estilo no sentido de um maior cromatismo e duma reorganização estrutural, procurando uma maior aproximação às correntes da actualidade que lhe eram contemporâneas, sem no entanto abandonar totalmente o estilo anterior, que lhe era aparentemente mais caro.

Otonifonias resultou de uma encomenda da década de 1970, após a revolução de 1974, pela Secretaria de Estado da Cultura, na pessoa do seu encarregado da divisão de música, o arquitecto Romeu Pinto da Silva. Enquadra-se num conjunto de várias encomendas feitas a compositores portugueses reconhecidos, para a formação instrumental de banda filarmónica, com o objectivo de aumentar a qualidade do repertório destas formações e alargar os horizontes culturais e artísticos dos seus públicos dedicados.

Anexam-se a este trabalho uma cópia do manuscrito original e uma edição feita com recurso a meios digitais, elaborada sob autorização gentilmente concedida ao Dr. André Granjo pela família de Joly Braga Santos, para fins de investigação académica, incluindo gravação sonora, desde que não comercializável.

Algumas dúvidas surgiram relativamente à atribuição do nome à obra, visto que o manuscrito apresenta-se sob o título “Música para Instrumentos de Sopro e Percussão”, mas a pasta onde se encontra apresenta o título “Otonifonias”, também usado num programa de concerto da Banda da Armada Portuguesa. Este programa refere que “Otonifonias compõe-se, na sua totalidade, de seis suites de 4 números cada e distribuindo-se, no seu conjunto, as peças segundo um critério de dificuldade progressiva.” Para além disto diz que “Para além de Joly Braga Santos, outros compositores têm estado a responder à solicitação da S.E.C. no sentido de produzirem obras concebidas em termos que permitam não só renovar o actual repertório das Bandas como também dotá-lo de peças pensadas e escritas com interesse artístico-pedagógico”. O programa de concerto tem data de 29 de Janeiro, não referindo o ano, e encontra-se nos arquivos da Banda Sinfónica da Guarda Nacional Republicana. Será de 1978 ou 1979, já que dá a entender que outros compositores estariam a trabalhar nas encomendas da Secretaria de Estado da Cultura e estas foram todas entregues entre 1977 e 1979, tendo sido *Otonifonias* a primeira, de final de 1977. O facto desta suite se apresentar com cinco andamentos, dos quais um – “Nocturno” – tem data posterior e uma instrumentação diferente, leva a crer que poderia ser já um dos andamentos de uma segunda suite, que o compositor, por não ter levado avante o projecto das seis suites, decidiu incluir nesta. Tendo em conta estas considerações, a edição faz-se sob o título *Otonifonias*.

Relativamente à datação da obra, esta é inequívoca, podendo-se ler na última página do manuscrito do andamento “IV – Dansa Popular” a assinatura, local e data fornecidos pelo autor (Figura 1).

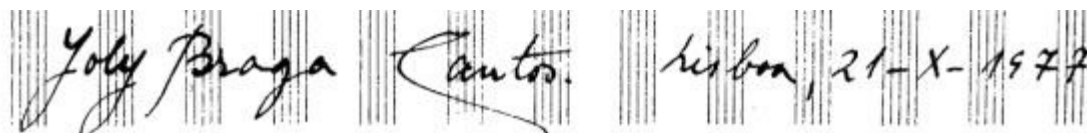


Figura 1 - Assinatura, local e data da última página de "IV - Dansa Popular" – Cópia do manuscrito.

Já o final do “Nocturno”, último andamento, apresenta uma data diferente, embora próxima (Figura 2).



Figura 2 - Assinatura, local e data da última página de "Nocturno" – Cópia do manuscrito.

Análise de *Otonifonias*

I - Prelúdio

Forma

O primeiro andamento desta suite estabelece um padrão formal que se manterá constante durante os restantes, uma divisão tripartida das secções, do tipo *ABA*, em que o último *A* sofre poucas ou nenhuma alteração em relação ao primeiro (Tabela 2).

Tabela 2 - Estrutura formal de "I - Prelúdio".

| Secção A | Secção B | Ponte | Secção A | Coda |
|----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| cc. 1-14 | cc. 14-33 | cc. 34-37 | cc. 37-50 | cc. 50-56 |

No entanto, também em comparação com os restantes andamentos, verifica-se neste uma menor transparência melódica, tomando-se como recurso motivos comuns, geradores de frases que depois se desenvolvem de forma díspar, além de haver secções contrapontísticas pouco comuns noutros andamentos que apresentam com maior frequência vozes com funções hierarquizadas (melódicas por um lado e rítmico-harmónicas por outro).

A Figura 3 demonstra aparições dos motivos com a numeração de compassos correspondente à da partitura. Como se pode verificar, o motivo introduzido no saxofone alto (motivo 1) constituído por um motivo em forma de arco melódico, reaparece no compasso 21 nos fliscornes, com pouquíssimas variações. Já o motivo 2, constituído pela sequência descendente, aparece tratado por imitação nos trompetes (compasso 16) para depois se afirmar numa textura homofónica exemplificada pela música dos clarinetes no compasso 25. Repare-se que a partir da segunda nota do compasso 26, a linha mais aguda dos clarinetes retoma a curva melódica do motivo 1.

The image displays a musical score for a piece titled "I - Prelúdio". It consists of four staves of music in 4/4 time. The first staff, labeled "MOTIVO 1" and "alto sax", shows measures 1 through 3. Measure 1 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes: F#4, G4, A4, B4. Measure 2 continues with C5, B4, A4, G4. Measure 3 features a triplet of eighth notes: F#4, G4, A4, followed by a quarter note B4. The second staff, labeled "flug.", shows measures 21 through 23. Measure 21 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody consists of quarter notes: F#4, G4, A4, B4. Measure 22 continues with C5, B4, A4, G4. Measure 23 features a triplet of eighth notes: F#4, G4, A4, followed by a quarter note B4. The third staff, labeled "MOTIVO 2" and "tpt.", shows measures 16 through 19. Measure 16 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody consists of quarter notes: F#4, G4, A4, B4. Measure 17 continues with C5, B4, A4, G4. Measure 18 features a triplet of eighth notes: F#4, G4, A4, followed by a quarter note B4. Measure 19 features a triplet of eighth notes: F#4, G4, A4, followed by a quarter note B4. The fourth staff, labeled "cl." and "f", shows measures 25 through 28. Measure 25 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody consists of quarter notes: F#4, G4, A4, B4. Measure 26 continues with C5, B4, A4, G4. Measure 27 features a triplet of eighth notes: F#4, G4, A4, followed by a quarter note B4. Measure 28 features a triplet of eighth notes: F#4, G4, A4, followed by a quarter note B4.

Figura 3 – Semelhanças entre motivos – “I - Prelúdio”.

Assim, a divisão formal proposta baseia-se no princípio comparativo que revela uma apresentação no início da peça que se repete no fim, contrapontística e assente essencialmente no naipe de saxofones. A secção intermédia, menos contrapontística, introduz o motivo 2 (Figura 3), que se sobrepõe ao primeiro e faz crescer a tensão até um clímax atingido no compasso 33, a partir do qual a tensão se desvanece até ao final da obra. Uma pequena ponte prepara a reexposição e uma pequena coda finaliza o andamento.

Estilo

Além da forma, este andamento estabelece o estilo modal que se manterá na restante suite. Baseia-se no modo dórico, alternando os centros tonais, conforme se pode verificar na Tabela 3, relativa à secção A.

Tabela 3 – Centros tonais – Secção A – “I – Prelúdio”.

| Lá | Láb | Mi | Sib | Ré |
|---------|------|-------|---------|-----------|
| cc. 1-8 | c. 9 | c. 10 | c 31-12 | cc. 14-17 |

As secções A, como já referido, apresentam unicamente o quarteto de saxofones, numa construção contrapontística. Já a secção B, apesar de não abandonar o contraponto, diminui a sua densidade, tornando as hierarquias melódicas mais claras e atribuindo aos metais graves uma função quase exclusivamente harmónica.

O clímax do andamento, atingido no compasso 33, apresenta um acorde tão atípico no conjunto da obra que leva a considerar a hipótese de ter havido uma gralha de escrita do

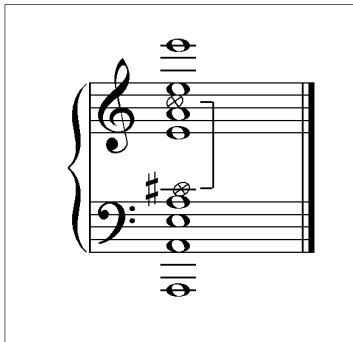


Figura 4 – Acorde central – c. 33, “I – Prelúdio”.

compositor. O acorde tem fundamental em Lá e todas as vozes apresentam a fundamental e a quinta perfeita do acorde, à excepção de duas: o segundo trombone que executa uma terceira maior em relação à fundamental e o primeiro fliscorne, que apresenta uma terceira menor, uma oitava diminuta acima do referido trombone (Figura 4). Numa primeira abordagem

poderia não haver dúvidas de que se trata de um erro de escrita, assumindo a terceira maior como nota correcta, por implicar um acto consciente de escrita (o sustenido antes do Dó), ao passo que a ausência do sustenido no fliscorne pode corresponder a um esquecimento involuntário. No entanto, o local estratégico onde o acorde se encontra no andamento, e o facto do mesmo acorde aparecer no final do “Nocturno”³, leva a crer que o compositor terá deliberadamente utilizado este ambíguo acorde, entre uma sonoridade maior e menor.

A percussão neste andamento é apenas usada para intensificar a tensão antes do acorde de clímax e marcar a finalização. O andamento é genericamente pouco denso e utiliza, para além da escrita contrapontística, uma breve secção numa escrita homofónica (cc. 25-31), primeiro nos clarinetes e depois nos trombones.

Duração: cerca de 4 minutos.

³ Também no “Nocturno” subsiste a dúvida quanto à possibilidade de ter havido um erro de escrita.

II – Ronda Infantil

Forma

Este segundo andamento apresenta uma forma discreta, claramente definida, dividida em duas secções das quais a primeira é repetida de forma estrita e na íntegra (Tabela 4). O manuscrito autógrafo reexpõe a primeira secção usando sinais de repetição, embora a edição apresentada em anexo a este documento opte pela apresentação por extenso, por ser de mais eficaz leitura para efeitos de performance. A diferenciação das secções assenta na apresentação de temas e ainda nas seguintes considerações:

- A secção *A* tem a nota Sol como centro tonal e a secção *B* está centrada em Mib;
- Na secção *A* os motivos são horizontais e predominantemente em *legato*, enquanto na secção *B* têm uma configuração mais vertical, apoiada por indicações de interpretação para notas mais destacadas;
- Cada uma das secções é acompanhada por um *ostinato* de percussão diferente.

Tabela 4 - Estrutura formal de "II - Ronda Infantil".

| Secção A | Ponte | Secção B | Alongamento | Secção A | Coda |
|----------|-----------|-----------|-------------|------------|-------------|
| cc. 1-40 | cc. 41-48 | cc. 49-80 | cc. 81-88 | cc. 89-128 | cc. 129-147 |

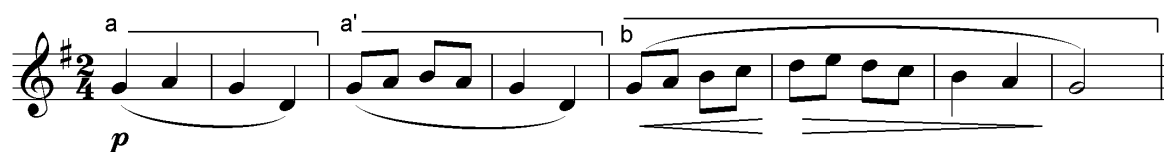
A divisão de frases usa uma quadratura invariável de oito compassos, dominada pela apresentação dos temas que confere, a par com a simplicidade harmónica e melódica, uma estabilidade e simplicidade pueris que se relacionam eficazmente com o título dado ao andamento.

A primeira secção apresenta uma forma frásica *aaba* (Tabela 5), sendo que as repetições da frase *a*, apesar de apresentarem a mesma estrutura motívica e harmónica, diferenciam-se pela orquestração.

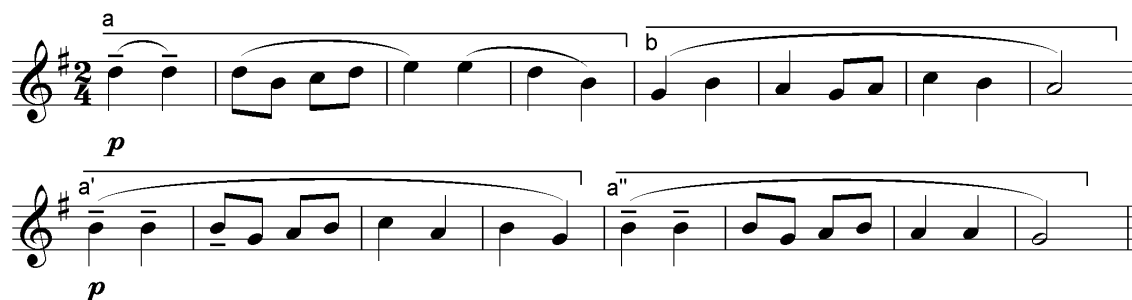
Tabela 5 - Estrutura da secção A de "II - Ronda Infantil".

| Frase a | Frase a | Frase b | Frase a |
|---------|----------|-----------|-----------|
| cc. 1-8 | cc. 9-16 | cc. 17-32 | cc. 33-40 |

Ao nível dos motivos, a frase *a* da secção A, apresenta uma estrutura *aab*, funcionando os motivos *a* como antecedentes e o motivo *b* como consequente (Figura 5). A frase é apresentada em primeiro lugar pelas madeiras, em segundo pelos metais e em terceiro, depois de apresentada a frase *b*, pelas madeiras apoiadas por pequenos solos de metais.

Figura 5 - Estrutura motívica - Frase *a*, Secção A, "II - Ronda Infantil".

A frase *b* apresenta uma estrutura motívica *abaa*, funcionando o primeiro par (*ab*) como antecedente e o segundo par (*aa*) como consequente. Todos os motivos *a* apresentam ligeiras diferenças, apesar de manterem a curva melódica e o ritmo iguais (Figura 6).

Figura 6 - Estrutura motívica - Frase *b*, Secção A, "II - Ronda Infantil".

A ponte entre a secção A e a secção B é constituída por uma pequena sequência harmónica que reorienta o centro tonal em Dó para um centro tonal em Mi bemol. Os pequenos motivos melódicos apresentados justapostos pelo 1.º Trombone e pelo 1.º Bombardino serão retomados na *Coda*, em sobreposição a outro motivo apresentado na também pequena secção de alongamento que aparece depois da secção B e que antecede a repetição da secção A.

A secção *B* mantém uma construção de frases com base em estruturas motivicas onde a clareza e a simplicidade são os critérios dominantes. Ao nível das frases, a estrutura é *aabb* (Tabela 6), sendo que a repetição das frases apresenta diferenças ao nível da orquestração.

Tabela 6 - Estrutura da secção *B* de "II - Ronda Infantil".

| Frase a | Frase a | Frase b | Frase b |
|-----------|-----------|-----------|-----------|
| cc. 49-56 | cc. 57-64 | cc. 65-72 | cc. 73-80 |

Ao nível motivico, a frase *a* apresenta-se com uma estrutura *aa'*, do tipo antecedente-consequente (Figura 7).



Figura 7 - Estrutura motivica - Frase *a*, Secção *B*, "II - Ronda Infantil".

A frase *b* retoma os motivos da frase anterior, derivando-os por redução para criar os motivos *a* e *a'*, incrementando a redução nos primeiros dois compassos do motivo *b* (Figura 8).

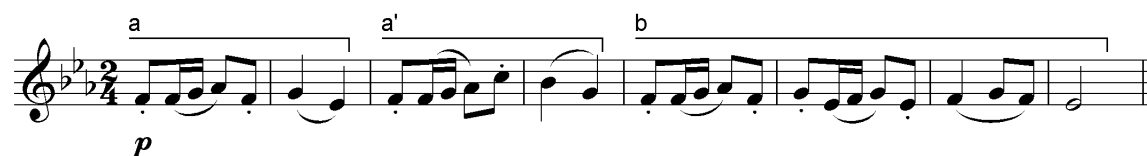


Figura 8 - Estrutura motivica - Frase *b*, Secção *B*, "II - Ronda Infantil".

A pequena secção aqui intitulada de *alongamento* retoma durante quatro compassos a cabeça dos motivos apresentados na secção *B*, para depois apresentar no saxofone soprano um pequeno motivo descendente, que virá a ser reutilizado na *Coda*.

A *Coda* inicia-se com a sobreposição dos motivos apresentados nas secções intermédias (*Ponte* e *alongamento*), para conduzir a um trecho final estático, sobre um acorde pedal de Sol Maior, sobre o qual se desenha uma melodia em uníssono entre o saxofone soprano e o trompete com surdina, melodia essa que remete claramente para o modo Lídio, e que é muito semelhante à curva melódica final do tema *a* do "Nocturno".

Estilo

Numa primeira abordagem à partitura fica a impressão que este andamento terá sido o único a ser tratado com base na harmonia tonal funcional. Os conteúdos melódicos e harmónicos desenvolvem-se a partir de uma estrutura de escala correspondente ao modo maior do sistema tonal com centros em Dó e Mi \flat , respectivamente na secção *A* e na secção *B*. No entanto algumas considerações confirmam a intenção do compositor em manter o estilo modal neste andamento:

- Há uma quase total ausência de sequências Dominante-Tónica, que se verificam apenas na progressão cadencial dos dois últimos compassos da frase *b* da secção *A*, que apresentam uma sucessão de acordes DóM-RéM-SolM para um centro tonal em Sol. A relação mais forte e frequente de ligação entre o acorde central (SolM) é com o acorde do grau IV (DóM);
- Mesmo na situação cadencial descrita no ponto anterior, não há recurso ao trítono para afirmar a tonalidade;
- A secção final da *Coda* está no modo Lídio de Sol.

Assim, sobram como hipóteses a utilização do modo Jónico, que não faz parte da tradição modal com origem na antiguidade, do modo Lídio grego ou do modo Hipolídio gregoriano. Exclui-se uma utilização dos modos gregos, tendo em consideração as indicações escritas pelo autor na partitura acerca da utilização dos modos no andamento “IV – Dansa Popular” e “Nocturno”⁴, onde os exemplos dados correspondem ao sistema gregoriano. Das hipóteses que restam, por lógica talvez a mais improvável fosse a da utilização do modo Hipolídio, visto o compositor configurar as progressões para um centro tonal com base na nota inicial do modo (Sol na secção *A* e Mi \flat na secção *B*), quando devia conduzir à *finalis* - Dó na secção *A* e Lá \flat na secção *B* – facto que não acontece. No entanto parece ser a solução mais coerente com o estilo global da obra e coaduna-se com a secção final da *Coda*, que parece ser uma secção picarda que finalmente atribui o centro tonal Lídio autêntico à nota Sol.

⁴ Ver a partitura anexa, secção “Notas de Edição”, na parte referente a cada um destes andamentos.

As modulações de modo, à semelhança de outros andamentos, privilegiam intervalos de terceira entre centros tonais. Consideradas as tríades sobre as notas tónicas de modos idênticos à distância de terceira, verifica-se uma relação pela manutenção de uma nota comum. Christopher Bochman apresenta-nos esta relação como sendo a relação harmónica mais forte:

“Destes quatro encadeamentos, o mais «forte» (no sentido de mais «capaz de resolver as tensões geradas pelo acorde anterior») será aquele que, tendo o mínimo de uma nota comum para poder fazer sentir a relação entre os dois acordes, demonstre o máximo de contraste possível. Note-se que as cadências perfeita e plagal são ambas deste tipo.”
(Bochmann, 2003)

No caso deste andamento, o ritmo de modulações é muito lento, já que acontecem apenas na transição de secções, e o compositor tende a atingir o acorde da fundamental do centro tonal seguinte no compasso anterior ao início de cada secção. Já no decorrer de cada secção, a relação harmónica cadencial predilecta é a de IV-I, assumindo-se assim uma sonoridade plagal.

Refira-se ainda que as notas estranhas aos acordes resultam, neste andamento, da natural evolução das melodias, que privilegiam o grau conjunto na sua condução. Aparecem assim frequentemente notas de passagem que não parecem ter como objectivo provocar tensão harmónica relevante.

Acerca da textura do andamento, verifica-se uma quase total ausência de contraponto, estando os elementos musicais separados entre melodia, base harmónica e *ostinato* rítmico. A melodia alterna entre apresentações monódicas e homofónicas⁵. Em todas as secções e frases são atribuídas as funções melódicas aos instrumentos de tessitura mais aguda e as funções harmónicas aos instrumentos de tessitura mais grave. O *ostinato* rítmico referido é

⁵ Entende-se neste texto como textura homofónica aquela que apresenta uma harmonização da melodia principal mantendo nas vozes secundárias a homogeneidade do ritmo e da curva melódica da voz principal. Para cada nota da melodia principal, as notas simultâneas da melodia secundária seguem os critérios anteriores aliados a uma subordinação à harmonia subjacente. Este estilo tem geralmente uma apresentação cerrada.

atribuído em exclusivo à percussão e a sua mudança da secção *A* para a secção *B* é um forte contributo para o contraste entre as mesmas.

Duração: cerca de 3 minutos.

III – Canção

Forma

Tal como outros andamentos, este apresenta uma forma clara e precisa numa estrutura *ABA* (Tabela 7). A diferenciação das secções reconhece-se pela estrutura temática e pela utilização da harmonia.

Tabela 7 - Estrutura formal de "III - Canção".

| Secção A | Ponte | Secção B | Alongamento | Secção A |
|----------|-----------|-----------|-------------|-----------|
| cc. 1-15 | cc. 16-19 | cc. 20-43 | cc. 44-55 | cc. 56-75 |

A secção *A* é constituída por duas frases distintas pela textura. A primeira, como um chamamento ou *incipit* é apresentada a *solo* pelo saxofone alto terminando numa suspensão. A segunda, dividida em duas semi-frases de cinco compassos cada, faz um arco melódico do tipo antecedente-consequente (Figura 9).

Figura 9 - Estrutura frásica - Secção A, "III - Canção".

A curta ponte de quatro compassos serve a função modulatória de passagem do modo dórico em Ré para o modo lídio em Fá. Simultaneamente introduz a cabeça dos motivos que surgem na secção *B*.

A secção *B* inicia-se com um motivo em *ostinato* ascendente de dois compassos do saxtrompa, que virá a ser alternado com o 1.º trombone. Após quatro compassos é apresentado um motivo no trompete, que após nova pausa de quatro compassos é reiterado no mesmo instrumento, já com alguma variação. À semelhança da secção *A*, estes motivos parecem preceder a frase central (cc. 36-43), como se de um chamamento ou *incipit* se tratasse. Também a frase central tem a mesma configuração da correspondente na secção *A* (Figura 10).

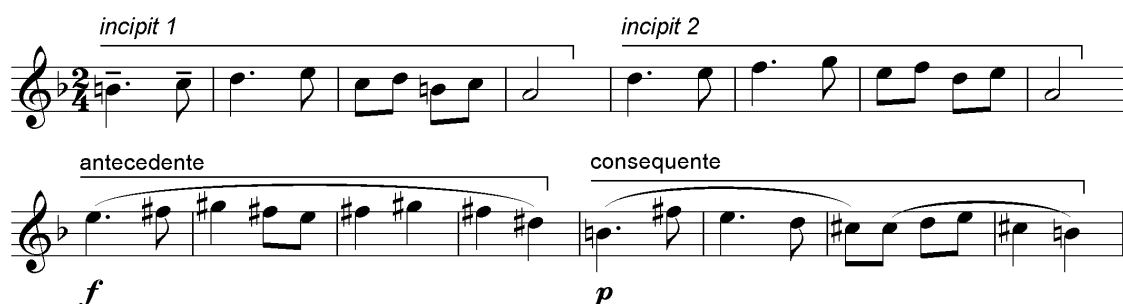


Figura 10 - Estrutura frásica - Secção *B*, "III - Canção".

Após a apresentação desta frase central é retomado com variação o consequente da mesma, seguindo-se uma espécie de *coda* da secção que simultaneamente serve de ponte para a reexposição da secção *A*. Esta reexposição é integral apresentando apenas algumas variações de textura em relação à primeira apresentação. São também acrescentados cinco compassos finais que, com base nas últimas notas da secção *A* original, apresentadas por aumentação, constituem uma *Coda* do andamento.

Estilo

O contexto harmónico é modal e são utilizados os modos Dórico e Lídio. Toda a secção *A* está no modo Dórico em Ré usando o i, IV e v graus. A melodia, atribuída às madeiras agudas, não é harmonizada e são também as madeiras que suportam a harmonia, sem recurso a contraponto.

A ponte conduz a um acorde de Fá maior com sétima maior, prefigurando a utilização posterior do modo Lídio. O acorde que serve de transição é de Fá# menor. Em qualquer das transições é seguido o critério já anteriormente referido de manter uma nota à tríade

precedente e conseqüente, neste caso a nota Lá, conforme se pode verificar nas notas ligadas da Figura 11. Outro critério frequente em toda a suite é a relação de terceira entre centros tonais, neste caso Ré-Fá.

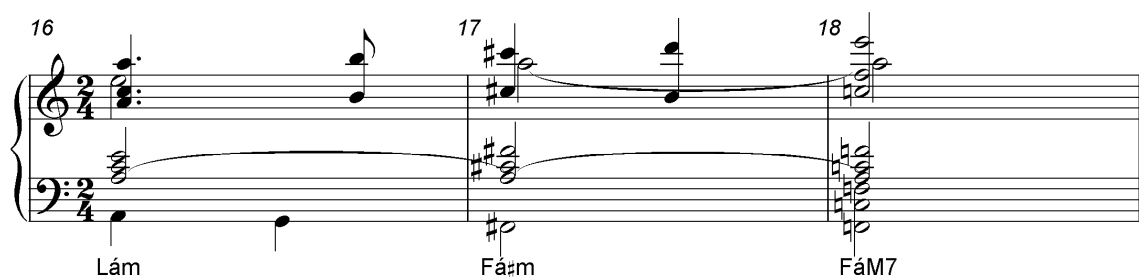


Figura 11 – Redução - Cc. 16 a 18, “III – Canção”.

A secção *B* apresenta os primeiros dezasseis compassos em Fá Frígio, sem variação de grau. A seguir, e no decurso da frase central atrás referida, há uma mudança de centro tonal para a nota Mi, com quatro compassos no modo Lídio e quatro compassos no modo Dórico. A harmonia da frase é iniciada sobre o vi grau de Mi Lídio, ou seja, um acorde de Dó# menor. Há uma certa ambiguidade resultante da totalidade de notas comuns entre Dó# dórico e Mi Lídio que faz com que a transição de modo resulte por um lado eficaz, por outro subtil. O acorde de Dó# menor cumpre ainda a função de manter o critério de modulação, aparecendo numa frase de mudança harmónica com uma relação de terceira em relação à harmonia anterior e servindo de *pivot* para uma nova terceira que conduzirá a estabilização do centro tonal em Mi. Na Figura 12 são apresentadas com setas as relações de semelhança e com tracejado a relação de terceira.

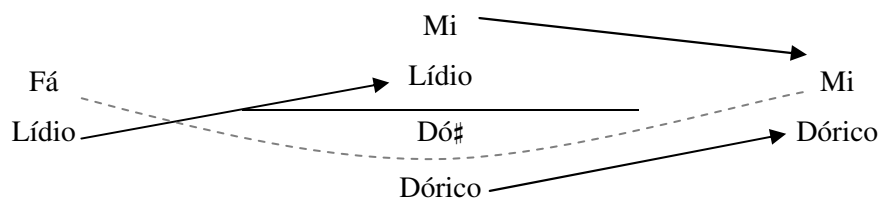


Figura 12 - Relações harmónicas - Frase central, secção *B*, "III - Canção".

A partir do compasso 44, e durante doze compassos, estabiliza-se o modo Dórico, a partir de frases de quatro compassos cada, que fazem suceder os centros tonais em Mi, Sol e finalmente em Ré, preparando a reexposição da secção A. O acorde final do andamento, com uma segunda agregada ao acorde de Ré menor, centro tonal, parece relacionar-se com o final do andamento anterior, na medida em que introduz um factor de estranheza que não é sustentado pela gestão harmónica do andamento.

A densidade da orquestração do andamento descreve um arco, havendo uma maior quantidade de instrumentos a ser utilizada na secção B, que contrasta com a contenção das duas secções A. É também este aspecto que leva a considerar como central a frase que se inicia no compasso 36, momento em que são utilizados mais instrumentos, parecendo haver um incremento até aí e um decréscimo a partir daí. A percussão é usada com parcimónia, apenas com bombo e prato suspenso, servindo essencialmente a função dinâmica de relevar os momentos mais tensos e/ou transições de secções.

Em relação à textura verifica-se mais uma vez uma quase total ausência de contraponto, estando os elementos musicais separados entre melodia e base harmónica. Apenas na frase central (cc.36-39) a harmonia, além das notas longas dos trombones e baixos, apresenta-se com uma configuração rítmica sincopada, harmonizada com os 2.ºs e 3.ºs clarinetes e saxofone tenor. A melodia é apresentada de forma invariavelmente monódica, quase sempre nos instrumentos de tessituras mais agudas.

Duração: cerca de 3 minutos e 30 segundos.

IV – Dansa Popular

Forma

À semelhança dos outros andamentos, reitera-se neste a estrutura básica ABA (Tabela 8). A secção central é claramente definida por uma mudança de andamento, para um *Andante* que contrasta com ternário *Vivo (in 1)* das secções A. Além disto, a opção pelo modo Frígio, um modo menor, confere à secção B uma identidade díspar das outras secções, suportadas pela luminosidade dos dois modos maiores, Lídio e Mixolídio.

Tabela 8 - Estrutura formal de "IV - Dansa Popular".

| Introdução | Secção A | Ponte | Secção B | Ponte | Secção A | Coda |
|------------|-----------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| cc. 1-4 | cc. 5-108 | cc. 109-112 | cc. 113-132 | cc. 133-140 | cc. 141-244 | cc. 245-270 |

Após uma incisiva introdução de quatro compassos em *tutti* monódico, com a última nota suspensa e indicação de respiração antes de prosseguir, surge a secção A dividida em dois grupos temáticos, distintos pelo recurso ao modo Mixolídio no primeiro e Lídio no segundo (Tabela 9). Os temas nesta secção sucedem-se de uma forma quase rapsódica, não havendo qualquer ponte que prepare ou conduza do primeiro para o segundo grupo temático. A homogenia da monodia melódica apenas é quebrada na segunda apresentação pelas madeiras agudas do tema *a*, que sobrepõem um contraponto melódico nas trompetes ao tema apresentado pelas madeiras agudas, aqui intitulado de tema *c*.

Tabela 9 - Estrutura da secção A de "IV - Dansa Popular".

| Secção A | | | | | | | | |
|------------------|---------------|--------------------------------|---------------|------------------|-----------|---------------|------------|-------------|
| Grupo Temático 1 | | | | Grupo Temático 2 | | | | Coda |
| Intro | Tema <i>a</i> | Tema <i>a</i> Tema <i>c</i> | Tema <i>b</i> | Tema <i>a</i> | Ponte 1 | Tema <i>b</i> | Ponte 2 | |
| cc. 5-8 | cc. 9-24 | cc. 25-40 | cc. 41-56 | cc. 57-72 | cc. 73-80 | cc. 81-96 | cc. 97-104 | cc. 105-108 |

O grupo temático 1 inicia-se com uma breve introdução que estabelece a base rítmica trocaica nos trombones e percussão, que há-de ser um elemento unificador da secção A, só abandonado sob os dezasseis compassos iniciais do grupo temático 2. Segue-se no grupo a apresentação do tema *a* duas vezes, sem qualquer alteração. Este tema, composto por duas frases (*aa'*) tem uma estrutura motívica *abab'* em quadratura estrita (Figura 13).

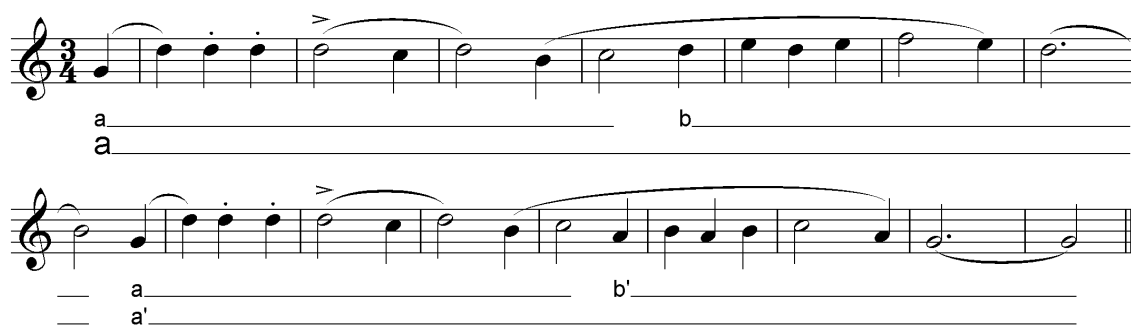


Figura 13 - Estrutura frásica e motívica - Tema *a*, Grupo Temático *I*, Secção *A*, "IV - Dansa Popular".

Durante a segunda apresentação do tema *a* é introduzido em simultâneo o tema *c* (Figura 14) que tem uma estrutura semelhante, aos níveis das frases e motivos.



Figura 14 - Sobreposição dos temas *a* e *c*, Grupo Temático *I*, Secção *A*, "IV - Dansa Popular".

O tema *b* deste grupo temático apresenta muitas semelhanças rítmicas com o tema *a* e tem também uma estrutura motívica muito clara (Figura 15). A opção por reunir estes temas num único grupo temático deriva, para além das diferenças de modo, desta coesão provocada pelas características rítmicas comuns. Na Figura 16 são apresentados os temas *a* e *b*, com a sua redução a figuras rítmicas para comparação.



O grupo temático 2 surge abruptamente, sem qualquer preparação, introduzindo uma nova configuração rítmica sobre o modo Lídio. No entanto mantém a estrutura sintética e evidente dos restantes temas, que de maneira geral se aplica a todos os temas da suite (Figura 17).

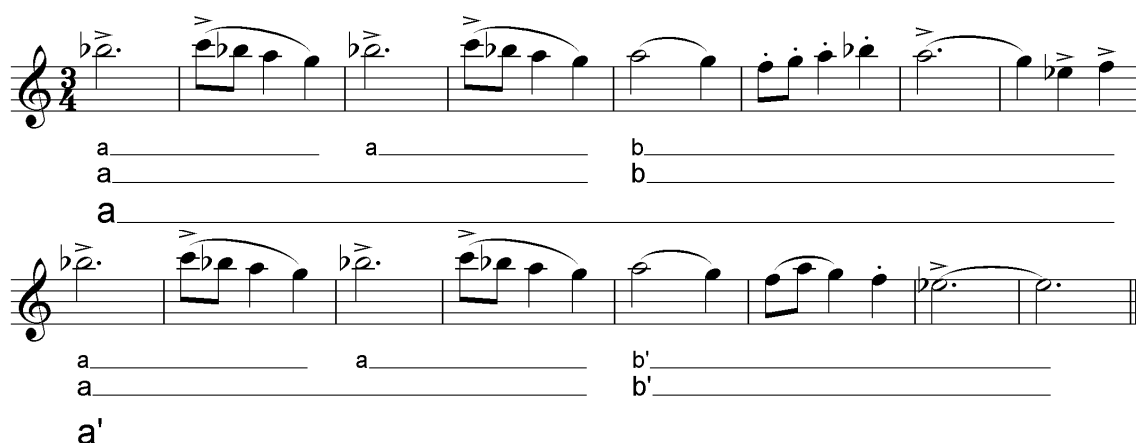


Figura 17 - Estrutura frásica e motivica - Tema *a*, Grupo Temático 2, Seção A, "IV - Dansa Popular".

O tema *b* deste grupo temático 2 apresenta duas frases contrastantes díspares no centro tonal, mas semelhantes nas características rítmicas (Figura 18).

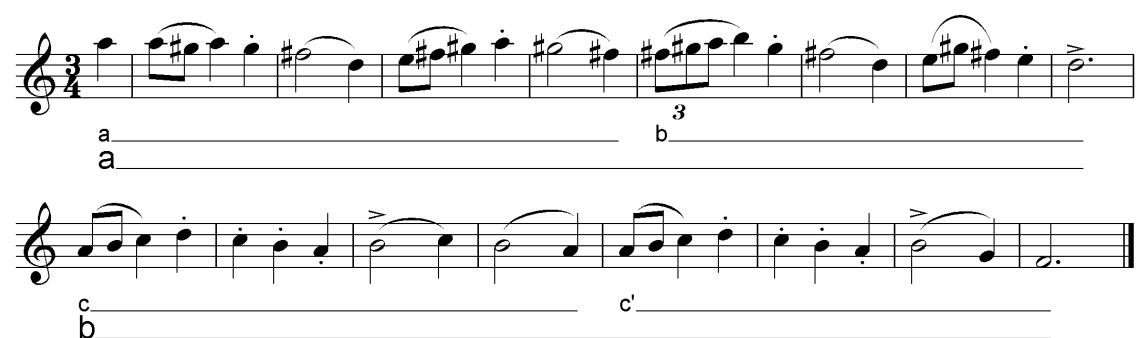


Figura 18 - Estrutura frásica e motivica - Tema *b*, Grupo Temático 2, Seção A, "IV - Dansa Popular".

A cada um dos temas deste grupo temático segue-se uma ponte de oito compassos que se inicia com um motivo ascendente, conduzindo a uma sequência de acordes que prepara a conjuntura harmónica seguinte (Figura 19).

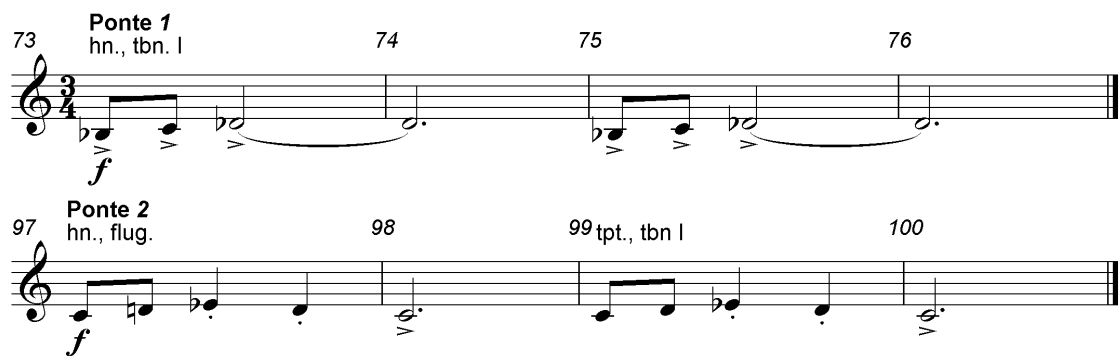


Figura 19 – Motivos das pontes - Grupo Temático 2, Secção A, "IV - Dansa Popular".

A secção A termina com uma *codetta* de quatro compassos, que prepara a transição para a secção seguinte. Após uma brevíssima ponte em *rallentando*, inicia-se a secção B, mais lenta e em modo Frígio. Esta secção tem um único tema com uma estrutura motívica *aab* (Figura 20).

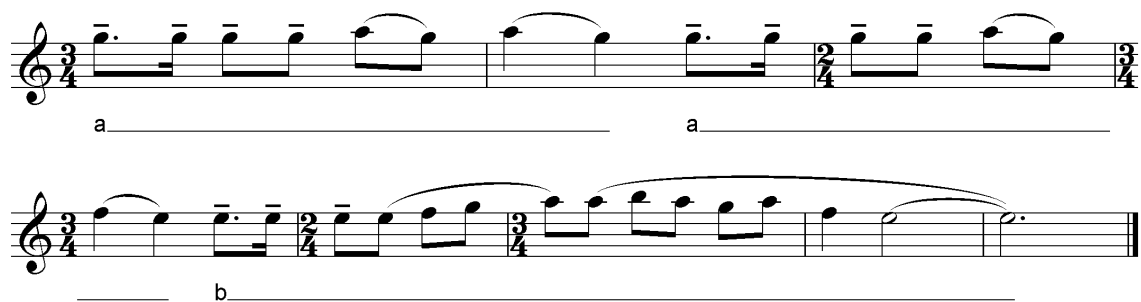


Figura 20 - Estrutura motívica - Tema único, Secção B, "IV - Dansa Popular".

Do fraccionamento destes motivos, o compositor prepara uma pequena introdução baseada no motivo *a* e uma breve conclusão baseada no motivo *b*, conferindo assim uma simetria quase absoluta à secção e, por inerência, ao andamento da suite.

É com base no motivo *a* deste tema central que se constrói a ponte que antecede a reexposição da secção A, que é apresentada na íntegra com recurso a sinais de repetição no manuscrito original

.

A *Coda* do andamento, em *fortissimo* vigoroso e ritmado termina como o início, num *tutti* monódico.

Estilo

Este andamento, possivelmente pensado como último andamento da suite, visto aparentemente ter sido intenção inicial do compositor realizar um grupo de seis suites em quatro andamentos⁶, apresenta-se genericamente num *Vivo* ternário vigoroso, sob uma quadratura estrita, própria de uma música que se relaciona com dança. Apesar da secção *B* ter um andamento mais lento, esta é significativamente mais reduzida do que as duas secções *A* que a envolvem e estabelecem o contexto sonoro predominante. As melodias principais apresentadas nas secções *A* dividem-se em dois grupos de temas coesos dominados pela estrutura rítmica comum dos seus motivos. Como se pode verificar na Figura 21, nos *incipits* temáticos do grupo 1 sobressai o movimento ascendente inicial em anacrusa sobre um ritmo igual. Já os *incipits* no grupo temático 2 caracterizam-se pela sequência de duas colcheias sobre o tempo forte seguidas por semínimas (♫ ♩ ♫). A ponte 1, apesar de não fazer a sequência de semínimas, mantém a identidade inicial das duas colcheias sobre o tempo forte.

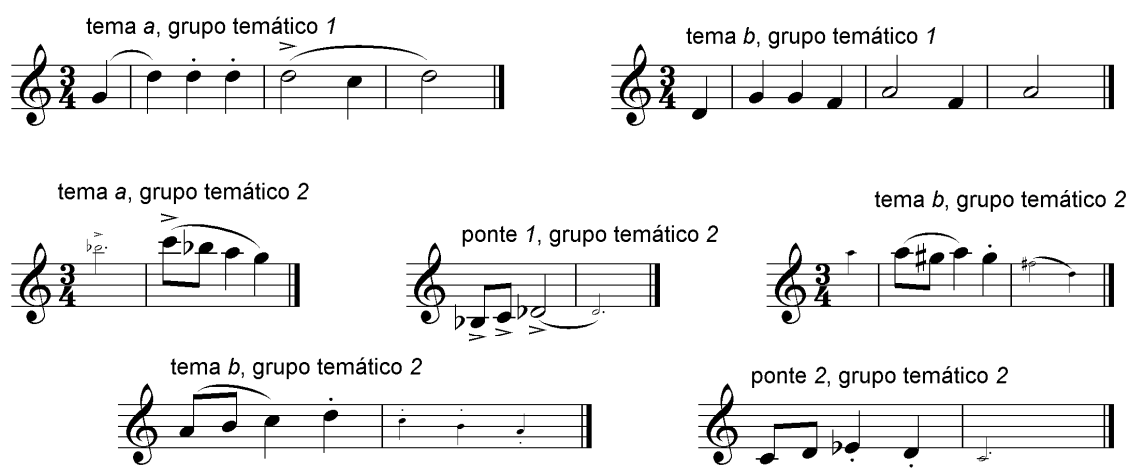


Figura 21 - Semelhanças entre temas - Secção A - "IV - Dansa Popular".

O *ostinato* rítmico trocaico mantém-se durante quase a totalidade das secções *A*, na percussão, e por alternância de naipes, essencialmente entre trompas e trombones. A harmonia é sustentada por este *ostinato*, ou por outros introduzidos em cada tema do grupo temático 2 e por notas sustentadas nos metais graves. O vigor rítmico está assim assegurado durante toda a secção *A*, apenas interrompido pela horizontalidade *cantabile* no *Andante* da secção *B*.

⁶ Sobre este assunto consultar a página 15.

Os planos harmónicos são muito claros. Todo o primeiro grupo temático da secção *A* está no modo Mixolídio com centro tonal em Sol. O grupo temático 2 está no modo Lídio, inicialmente com centro tonal em Mi \flat (tema *a*) depois em Ré e em Fá (tema *b*). A secção *B* apresenta-se no modo Frígio em Mi. A ponte entre as secções inicia-se sobre um centro tonal em Ré \flat , modulando por acordes secos até regressar ao Mixolídio para a reexposição.

A *Coda* iniciada sobre o Fá Lídio que a antecede, conduz a um Mi \flat Lídio suportado por um dos poucos acordes de 7.º da dominante da obra, enquanto a melodia sugere uma fugaz modulação a Mixolídio sobre o mesmo acorde, resolvendo num insistente acorde final de Sol e terminando com o já referido *tutti* monódico em Sol Frígio. Cumpre assim, além da sua função conclusiva, um rápido resumo dos recursos modais estruturantes do andamento.

A instrumentação deste andamento segue o princípio dos anteriores em termos da distribuição das funções dos elementos musicais entre a paleta de instrumentos disponíveis. A melodia continua genericamente confiada às tessituras agudas e as funções rítmicas e harmónicas aos instrumentos graves e à percussão. O recurso ao contraponto apenas se verifica na segunda apresentação do tema *a* do grupo temático 1 da secção *A*, e discretamente no segundo motivo do tema da secção *B*, pelo movimento melódico condutor das tubas.

A monodia domina a apresentação das melodias, com excepção da secção *B*, tratada homofonicamente. A dinâmica geral em *forte* ou *fortissimo* acentua a vivacidade das secções *A* e o *tutti* final em dois grandes blocos simultâneos: por um lado as madeiras com funções melódicas, por outro os metais e a percussão com funções rítmicas e harmónicas, produzindo um efeito de força apoteótico cortado pelo derradeiro motivo Frígio. Curiosamente o compositor apresenta deliberadamente um compasso de silêncio no fim do andamento, como que procurando garantir um momento de tensão entre as últimas notas e o esperado aplauso do público e consequente relaxamento dos executantes.

Este final é um dos principais argumentos que corroboram a tese de que este andamento teria sido inicialmente previsto como o final da suite.

Duração: cerca de 4 minutos.

Nocturno

Forma

Mais uma vez, neste andamento é assumida a forma predilecta desta obra, uma estrutura *ABA* (Tabela 10). Também como noutros andamentos há uma economia temática que favorece as secções extremas, reduzindo a secção central, que por sua vez é compensada com um ritmo harmónico mais rápido.

Tabela 10 - Estrutura formal de "Nocturno".

| Secção A | Ponte | Secção B | Secção A |
|-----------------|--------------|-----------------|-----------------|
| cc. 1-18 | cc. 19-26 | cc. 27-70 | cc. 71-93 |

As opções inerentes a esta divisão justificam-se, por um lado pelos conteúdos temáticos e por outro pelos centros tonais utilizados ou, em alternativa, pelo ritmo harmónico de modulação. A secção *A*, que detém o tema inicial, está assente no modo Dórico, sem mudança de centro tonal. A secção *B*, mais instável quanto ao centro tonal, mantém na essência o modo Dórico, mas apresenta várias modulações de centro tonal. A identidade das secções é também díspar na própria configuração dos temas; numa longo e diatónico, noutra curto e com um característico cromatismo inicial.

Reiterando a opção de considerar que a secção *A* tem apenas um tema, este poderá ser dividido em duas frases, sendo uma antecedente e outra consequente. No contexto geral da obra, este tema é o mais longo apresentado, que combinado com o *ostinato* pungente que o suporta e a harmonia predominantemente menor, confere ao andamento, desde o seu início, um carácter ao mesmo tempo austero e soturno. A construção das duas frases do tema é idêntica, podendo ambas serem divididas em semi-frases *ab* como se pode observar a partir da Figura 22 e da Figura 23.

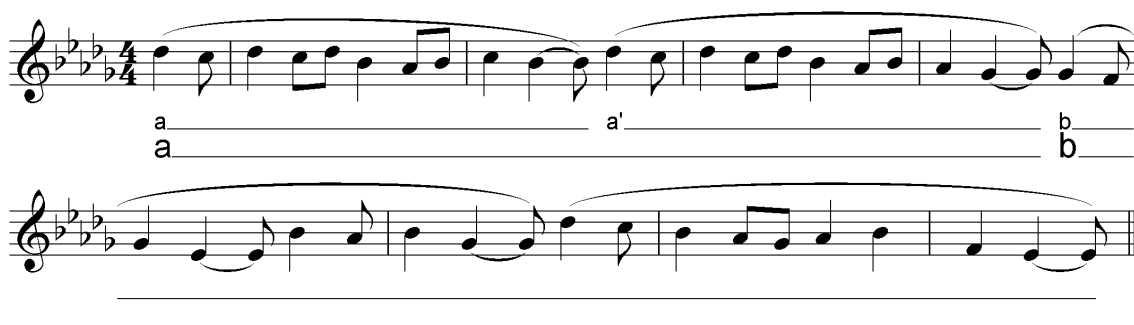


Figura 22 - Estrutura frásica e motívica – Frase *a*, Secção A, "IV Nocturno".

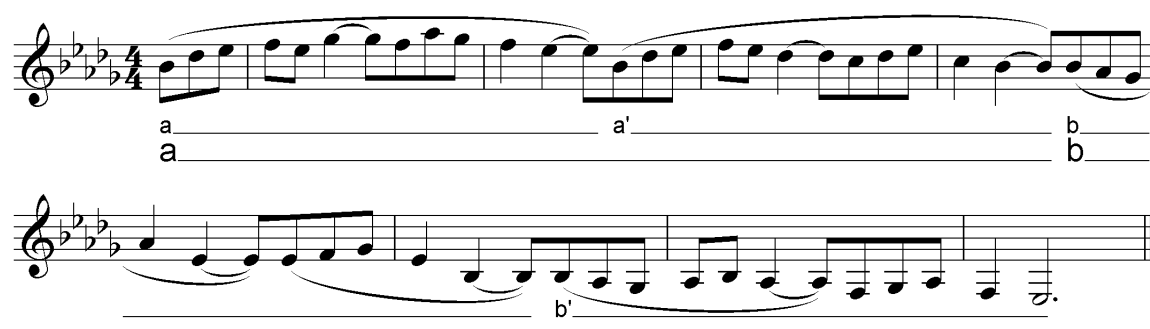


Figura 23 - Estrutura frásica e motívica – Frase *b*, Secção A, "IV Nocturno".

Depois da apresentação do tema, uma ponte assente num motivo muito próximo ao *incipit* da frase *b* da secção que a precede, cria um ambiente sonoro mais tenso, que repousa na secção *B*. Esta, por sua vez, apresenta um tema curto de oito compassos constituído por dois motivos, um descendente e outro ascendente (Figura 24).

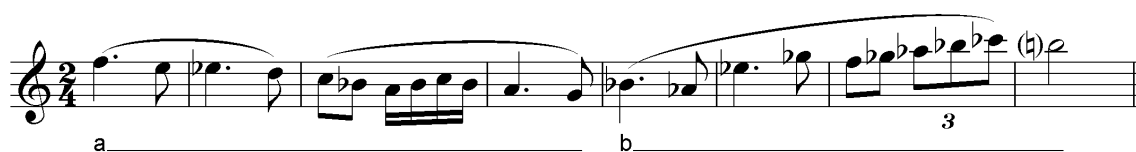


Figura 24 - Estrutura frásica e motívica – Tema único, Secção B, "IV Nocturno".

Depois da apresentação do tema duas vezes, esta secção *B* é ainda constituída por um desenvolvimento ou alongamento, construído inicialmente sobre o motivo constituído por transposições das três primeiras notas do motivo *a*, em tensão crescente, seguindo-se um

trecho construído sobre as três primeiras notas do motivo *b*, em tensão decrescente até retomar a secção *A* final.

A última secção, com algumas diferenças de textura em relação à exposição, mantém desta, com fidelidade, a melodia e a harmonia, acrescentando apenas uma breve *codetta* que retoma o final do tema para conduzir a um sustentado acorde final.

Estilo

Neste andamento, que como já foi referido poderá ter sido pensado para uma nova suite⁷, alguns aspectos estilísticos são alterados em relação aos restantes andamentos, embora se mantenha uma base sólida de um método composicional que transcende até este conjunto de peças, abrangendo uma grande parte da produção musical do compositor. O contexto modal é permanente, assim como a transparência melódica. A atribuição de funções melódicas, harmónicas e rítmicas mantém-se nos mesmos instrumentos que nos outros andamentos, havendo apenas um acréscimo tímbrico causado pelo aumento da paleta instrumental.

O modo Dórico é dominante durante todo o andamento, embora não de forma tão rígida quanto nos restantes. São aqui introduzidas, embora que de forma muito fugaz, algumas passagens melódicas cromáticas, assim como acordes com trítomos. A densidade aumenta pelo uso mais regular de linhas contrapontísticas, embora estas nunca se imponham à hegemonia das melodias principais, asseguradas frequentemente por um conjunto grande de instrumentos em uníssono ou monodia melódica. Também pequenas tonicizações que remetem para outro modo são apresentadas através da discreta mudança de apenas uma nota, como é o caso do Dó^b que se apresenta no compasso seis no bombardino II.

Durante as secções *A* o *ostinato* dos metais e da percussão é o principal elemento de uniformidade do ambiente sonoro, abandonado na secção *B* para ser substituído por um motivo rítmico também constante de tercinas. Existem duas secções construídas em marcha harmónica, consolidando a preferência de relação entre pares de centros tonais que

⁷ Sobre este assunto consultar a página 15.

mantenham uma nota comum nos seus acordes fundamentais, verificável na ponte e na secção *B* (cc. 43-50). Na Figura 25 ilustram-se as relações entre os acordes da Ponte, que no caso representam centros tonais. Como se pode verificar, a marcha harmónica faz-se através de pares de acordes que se relacionam internamente por terceiras maiores descendentes. Já a justaposição dos pares dá-se por intervalos de terceira menor descendente. Assim, cada par de acordes é caracterizado por ter uma nota comum, assinalada a negro (Figura 25).

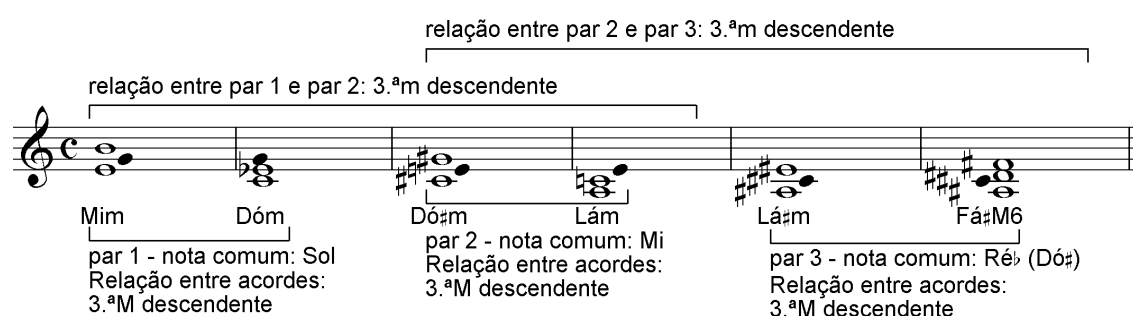


Figura 25 - Relações entre acordes - Ponte, "Nocturno".

A secção *A* final apresenta um considerável aumento de densidade, num *tutti* que sobrepõe as madeiras em monodia melódica aos ritmos e motivos em *ostinato* dos metais, mesclados por ligeiros contrapontos. Digno de nota é ainda o acorde final que procura a resolução picarda, sem no entanto se querer abster da sonoridade menor dominante, ficando assim uma ambígua surpresa de um acorde perfeito sobre o centro tonal principal, *Mib*, com uma terceira maior e outra menor.

Duração: cerca de 5 minutos.

Duração total da suite: cerca de 20 minutos.

Sumário das características gerais de *Otonifonias*

Forma

A forma que estrutura cada um dos andamentos é tripartida numa sequência *ABA*, sendo que *B* não é um desenvolvimento, mas sim uma secção que apresenta em regra conteúdos temáticos novos. Na estrutura interna de cada secção, mais uma vez a forma tripartida prevalece, numa sequência preferencial *aab*, quer ao nível motivico quer ao nível frásico, verificando-se uma quase invariável quadratura. Os principais recursos para estabelecer a identidade de cada secção são:

- A mudança de ritmo harmónico;
- A mudança da densidade através da alternância melódica ora monódica, ora homofónica e em raros casos a introdução de contraponto;
- A mudança da textura através da utilização de mais ou menos instrumentos;
- A mudança de contexto harmónico, quer pela alteração do centro tonal, quer pela alteração de modo;
- A mudança ou alternância entre presença/ausência de *ostinato* rítmico e/ou melódico.

A transição de secções é preferencialmente preparada, e há lugar a sequências de início, transição e finalização, traduzidas em introduções, pontes e *codas* de pequena proporção. A estruturação geral dos andamentos tende à simetria, considerando o resultado final em picos de tensão e de repouso. Pode-se afirmar que o compositor assume um tratamento formal neo-clássico.

Estilo

Toda a suite é escrita num estilo modal a tender melodicamente para a monodia. Os andamentos mais rápidos são construídos a partir de modos maiores e os mais lentos a partir de modos menores. A harmonia apresenta-se com pouco ou nenhum recurso a notas estranhas aos acordes, assumindo-se com clareza na verticalidade. Desta pode-se ainda dizer que é essencialmente construída sobre tríades por terceiras, formando acordes maiores ou menores no estado fundamental ou, menos frequentemente, na primeira inversão, havendo uma ausência total de acordes aumentados e um recurso muito raro ao

intervalo harmónico de trítono, quando não resultante de sequências melódicas do modo Lídio, ou seja, com funções harmónicas.

Da relação das melodias com a harmonia subjacente conclui-se, ao nível das notas estranhas aos acordes, ou dissonâncias ornamentais, que para além das comuns notas de passagem e ornatos, não há recurso a retardos, havendo no entanto apogiaturas, sendo as mais comuns aquelas que se realizam sobre a fundamental ou sobre a quinta do acorde, resolvendo, na maioria dos casos no tempo seguinte, que por inerência do conceito de apogiatura, será fraco.

A relação entre os acordes de uma sequência, quando não há variação do centro tonal, percorre os diversos graus, com excepção daquele do qual resulte uma tríade diminuta. No entanto verifica-se uma preferência pelo grau da nota fundamental e pelo quarto, fora dum ambiente Lídio. As finalizações cadenciais aparecem frequentemente por sequências harmónicas de grau conjunto. Quando há mudança de centro tonal, esta é feita por justaposição de acordes do mesmo tipo (maior-maior ou mais frequentemente menor-menor), que não tenham mais do que uma nota comum, sendo as mais frequentes aquelas em que há apenas uma nota comum e menos frequentes aquelas em que não há notas comuns. Por consequência disto, as modulações são em regra para escalas que, à luz do tonalismo, se considerariam tons afastados.

A instrumentação usada nos primeiros quatro andamentos comporta flautim em Dó; flauta em Dó; requinta (clarinete sopranino em Mi \flat); clarinetes sopranos em Si \flat 1, 2 e 3; saxofone soprano em Mi \flat , saxofone contralto em Mi \flat , saxofone tenor em Si \flat , saxofone barítono em Mi \flat ; fliscões em Si \flat 1 e 2; trompetes em Si \flat 1 e 2; saxtrompas em Mi \flat 1 e 2; trombones em Dó 1, 2 e 3; bombardinos 1 e 2 em Dó, baixos em Mi \flat , tuba em Si \flat e bateria. No “Nocturno” há um aumento do número de partes, acrescentando-se oboé e fagote, mais dois trompetes e duas saxtrompas, *divisi* na parte de bombardino 1 e de baixo em Mi \flat ⁸ e

⁸ A instrumentação aqui apresentada corresponde à da partitura original. Na versão editada que segue em anexo a este trabalho optou-se pelas nomenclaturas em inglês e, em alguns casos, pela substituição de instrumentos já em desuso. As opções tomadas estão descritas nas notas de edição.

instrumentos de percussão de altura definida (tímpanos e sistro). Esta mudança de instrumentação é o argumento mais forte para a tese de que o compositor programava este andamento para uma outra suite destinada a bandas com mais recursos, já que seria muito pouco comum a uma banda filarmónica amadora da altura dispor de oboés e fagotes.

É presumível que o autor soubesse ou tivesse sido informado acerca da formação típica de uma banda filarmónica amadora da altura, estando assim consciente do facto de haver mais do que um executante para algumas das partes, facto mais relevante no naipe de clarinetes. No entanto parece não ter sido fielmente informado das capacidades técnicas e interpretativas, já que a sua partitura diverge muito do comum das partituras contemporâneas para o mesmo *medium*, no parâmetro da densidade. Era hábito manter o máximo de instrumentos activos durante toda a duração das obras, preterindo-se a variedade tímbrica em benefício dum aumento da intensidade e diminuição da independência, mais apropriados para contextos performativos ao ar livre contaminados com frequentes ruídos e executantes amadores com poucos recursos técnicos e interpretativos que benificiam da duplicação de partes. Talvez o facto desta suite apresentar vários momentos de uma delicadeza camerística, com recurso a intensidades em *piano* ou *pianissimo* e frequentes solos, tenha contribuído para a sua escassa divulgação na época em que foi composta. Outra razão poderá ser a escassa utilização por parte de Joly Braga Santos da homofonia, preferindo a apresentação das melodias de uma maneira monódica. Esta última é menos eficaz no encobrimento de desafinações que seriam certamente frequentes e mais fáceis de mascarar através de uma harmonização homofónica.

A distribuição funcional dos elementos musicais gerais pelos instrumentos faz-se de maneira homogénea durante a suite: melodia para as tessituras mais agudas (flautas, clarinetes, saxofones soprano e contralto, trompetes e fliscornes); base harmónica e/ou rítmica para as tessituras mais graves e percussão (saxofone tenor, saxofone barítono, trombones, bombardinos, baixos, tubas e percussão). As saxtrompas alternam entre as duas funções.

O compositor apresenta dinâmicas díspares de forma simultânea, procurando assim relevar o que considera mais importante de ouvir. A dinâmica geral tende mais para o *piano* do que para o *forte*, havendo frequentes indicações agógicas e sendo raras as mudanças súbitas. A percussão é utilizada com *ostinato* ou como apoio à diferenciação dinâmica, exceptuando-se o sistro no “Nocturno”, que assume um papel contrapontístico. Destaca-se ainda que em três dos cinco andamentos a melodia inicial é apresentada pelo saxofone contralto, revelando uma surpreendente preferência do compositor, já que não lhe seria usual escrever para esta família de instrumentos.

Finalmente e sob a perspectiva panorâmica geral da estética da suite, distingue-se uma procura da clareza estrutural, quer ao nível vertical quer ao nível horizontal; um tratamento melódico por graus conjuntos e um fraseamento em arcos melódicos com frases independentes. O compositor segue assim o princípio num momento por si determinado de “...construir uma música que “visando o geral” mas não desdenhando as conquistas do século XX pudesse falar ao homem comum com simplicidade e clareza” (apud Delgado, 2002, p. 183). Apesar de esta obra ser contemporânea a uma linguagem mais cromática e de estruturas mais abertas de Joly Braga Santos, as características da encomenda parecem tê-lo reconduzido ao estilo com o qual mais se identificou até à década de 60 do século XX.

Parte 2

Método composicional de *Tetis*

Na definição de um método para a composição de uma nova obra que estabelecesse um elo de ligação com a suite *Otonifonias* de Joly Braga Santos, mas ao mesmo tempo não fosse uma replicação estrita do estilo, tomaram-se opções quanto aos parâmetros comuns e quanto aos parâmetros díspares. Procurou-se, ao nível estético, criar uma composição que negligenciasse a ligeireza de uma apreensão imediata por parte da generalidade do público, mas que não se mergulhasse num resultado final críptico, apenas assimilável por uma elite detentora de uma erudição musical própria de uma subcultura vanguardista da criação artística. Esta opção justifica-se pela aproximação à estética da obra anteriormente analisada; pelo gosto pessoal do compositor e por uma noção empírica das expectativas dos actuais agrupamentos de sopro e percussão, tendo como horizonte a integração desta nova obra no grupo de obras que constitui o corpo de repertório recorrente no contexto performativo a que se destina.

A um nível mais objectivo, definiram-se como princípios comuns às duas obras tratadas neste trabalho os seguintes parâmetros:

- Utilização de uma linguagem modal;
- Uso do modalismo com recurso à mudança constante do centro tonal;
- Predomínio, enquanto princípio de construção melódica de frases, de estruturas tripartidas do tipo *aab*.
- Clareza estrutural, utilização de formas cíclicas - na medida em que há repetição de secções -, e uso da simetria como princípio macro-estrutural (*ABA* – *Otonifonias*; *ABCBA* – *Tetis*);
- Recurso a secções centrais como contraste evidente em relação às secções periféricas;
- Adopção de uma formação instrumental de sopros e percussão;
- Duração total da obra.

Por outro lado a nova obra apresentará as seguintes características próprias:

- Não restrição em exclusivo ao sistema modal;
- Não adopção de alternância de modos como elemento estrutural, embora se venha a manter uma rápida alternância de centros tonais;
- Frequente alargamento do sistema de acordes a uma base superior a tríade;
- Alargamento da estrutura cíclica;
- Construção das frases baseada na variação de motivos geradores, com recurso a um motivo inicial que se procurará manter presente ao longo da maioria da duração da obra;
- Alargamento da instrumentação de base, assim como as proporções;
- Maior densidade, através do uso de mais instrumentos simultâneos com diversas funções;
- Dificuldade técnica e interpretativa de grau de exigência que se coadune no limiar entre os melhores agrupamentos amadores e o patamar profissional.

No seguimento das premissas enumeradas nos parágrafos anteriores especificam-se assim as linhas gerais que conduzirão o processo de composição da obra:

- Utilização do sistema modal com base no modo Eólio da teoria modal do século XX, ou seja, o modo Hipodórico com centro tonal na primeira nota da estrutura de escala;
- Estrutura formal *ABCBA*, mantendo assim o carácter cíclico e permitindo a criação de uma secção central contrastante (*C*) que procurará uma ambiguidade entre o sistema modal e o sistema tonal, através do recurso discreto a trítonos;
- Acorde perfeito menor com uma segunda e/ou sexta agregada como tipo de acorde preferencial, que definirá a sonoridade harmónica geral da obra, construído sobre a nota correspondente ao centro tonal em cada momento (exceptua-se aqui a secção central *C*, embora esta deva recorrer com frequência aos acordes de nona para garantir uma sonoridade próxima à segunda agregada que caracterizará os acordes das secções periféricas *A* e *B*);
- Utilização de uma formação instrumental de banda sinfónica distribuída da seguinte maneira (ordem de apresentação em partitura):
 - Madeiras: flautim em Dó; flauta em Dó 1 e 2; oboé em Dó 1 e 2; corne inglês em Fá; fagote em Dó 1 e 2; requinta (clarinete sopranino em

Mib); clarinete sopranos em Sib 1, 2, 3 e 4; clarinete baixo em Sib; saxofone soprano em Sib; saxofone alto em Mib 1 e 2; saxofone tenor em Sib 1 e 2; saxofone barítono em Mib.

- Metais: trompa em Fá 1, 2, 3 e 4; fliscorne em Sib 1 e 2; trompete em Sib 1,2,3 e 4; trombone em Dó 1,2,3 e 4; trombone baixo em Dó; eufónio em Dó 1 e 2; tuba em Dó.
- Cordas friccionadas: violoncelo; contrabaixo de cordas.
- Percussão: piano; sinos tubulares; glockenspiel; marimba; tímpanos; prato suspenso; tam-tam; pandeiro; caixa; tambor; pratos; bombo.
- Duração mínima de 15 minutos, num andamento único;
- Utilização frequente do contraponto, com sobreposição de frases e motivos e recurso a secções fugadas, não sendo no entanto desdenhada a homofonia nem o recurso a *ostinato* rítmico e/ou melódico. Assim, não se procurará a transparência melódica presente em “Otonifonias”, mas sim as dicotomias resultantes de elementos díspares apresentados em simultaneidade. Manter-se-ão princípios de quadratura.
- Não circunscrição das funções melódicas e harmónico/rítmicas à tessitura dos instrumentos;

Destas opções resultou uma obra a que se atribuiu o título “Tetis” classificada como poema sinfónico enquanto género, sendo a obra original n.º 24 do compositor, com duração de cerca de 16 minutos, da qual se apresenta em seguida uma descrição analítica semelhante à usada para descrever a obra *Otonifonias*, de Joly Braga Santos.

Análise de Tetis

Conforme estipulado no método, a macro-estrutura formal da obra é um simétrico *ABCBA* conforme se pode verificar na Tabela 11.

Tabela 11 - Estrutura formal de "Tetis".

| Parte A | Parte B | Parte C | Parte B' | Parte A' | Coda |
|----------|------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| cc. 1-87 | cc. 88-206 | cc. 207-298 | cc. 299-395 | cc. 395-455 | cc. 456-475 |

Nenhuma das partes é apresentada de maneira igual, tendo-se optado pela semelhança, mais fraca ao nível das duas partes *B*, às quais é comum a vivacidade do andamento e a raiz dos motivos; e mais forte nas partes *A*, das quais a segunda é uma reexposição, em parte integral da primeira. Caracterizam-se estas últimas pelo andamento lento, pela pujança dinâmica e pelos motivos iguais. A parte *C* teve um tratamento singular ao nível harmónico, conduzido a partir de um tonalismo harmónico até um regresso ao modalismo que prepara a parte *B'* seguinte.

Cada uma das partes pode ser dividida em secções mais ou menos estanques, nas quais os contrastes são criados mais por sobreposição de conteúdos melódicos e/ou *ostinati* do que por justaposição.

Parte A

A parte *A* inicial é em andamento lento e *Maestoso* e está dividida em quatro secções, conforme Tabela 12.

Tabela 12 - Estrutura da Parte A de "Tetis".

| Secção 1 | Secção 2 | Secção 3 | Ponte | Secção 4 | Coda |
|----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| cc. 1-22 | cc. 23-32 | cc. 33-55 | cc. 55-58 | cc. 59-73 | cc. 73-87 |

A secção *1*, apresenta, com recurso a entradas sucessivas dos naipes de trompas, trompetes com fliscorne e trombones, um primeiro tema construído com base no motivo gerador dos principais motivos da peça, que corresponde a um movimento ascendente constituído pelas primeiras três notas do modo. A utilização de uma harmonização homorrítmica por movimento oblíquo conduz à formação do acorde menor com a segunda agregada, que será o acorde de referência para toda a obra. Ficam assim, desde o início, definidos os parâmetros principais do método de composição (Figura 26).

hn. **Maestoso** $\text{♩} = 60$

ff

tpt.

ff

tbn.

ff

Figura 26 - Início de "Tetis" – Redução.

A secção 2 introduz um *ostinato* rítmico no piano, que juntamente com a nota fundamental do centro tonal no baixo servem de base à apresentação de uma variação do tema nas flautas, oboés e fagotes. Na secção seguinte o tema é retomado na forma e instrumentação inicial, havendo um incremento da densidade instrumental e a inclusão de um novo *ostinato* nos clarinetes. Uma pequena ponte central prepara a transição para a secção 4, que apresenta um resumo das anteriores apresentando novos *ostinati* num processo de crescimento da densidade e polirritmia. Um momento de clímax no compasso 73 inicia uma *coda* que conduz a um repouso final picado, terminando com um acorde perfeito maior, como Joly Braga Santos usa na finalização de alguns dos seus andamentos de “Otonifonias”.

Parte B

A Parte B divide-se em oito secções (Tabela 13), das quais as primeiras sete têm relações entre si, e uma última é uma *coda* que prenuncia o ambiente sonoro da parte C que

precede. O andamento, contrastante com a parte anterior, é um *Allegro*, com a indicação interpretativa de *Energico*.

Tabela 13 - Estrutura da Parte B de "Tetis".

| Secção 1 | Secção 2 | Secção 3 | Secção 4 | Secção 5 | Secção 6 | Secção 7 | Coda |
|------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| cc. 88-109 | cc. 109-116 | cc. 116-127 | cc. 128-143 | cc. 144-166 | cc. 166-183 | cc. 184-202 | cc. 202-206 |

A secção 1, tematicamente baseada no motivo gerador enunciado no início da obra, apresenta-se sob uma textura contrapontística fugada com três entradas a intervalos de meio-tom (Figura 27), interrompida bruscamente após a apresentação do sujeito pelo terceiro bloco de instrumentos, para introduzir um novo tema, este já sem qualquer relação com o motivo gerador da obra, sendo por isso considerado um tema secundário, com o qual se constrói a pequena secção 2 (Figura 28).

Allegro Energico ♩=120

The musical score for 'Tetis' Part B, Section 1, is presented in three systems. The first system shows the beginning of the fugue with three entries: 'sujeito' (subject) in the bass, 'contra-sujeito' (counter-subject) in the bass, and 'cl.' (clarinet) in the treble. The second system continues the fugue with 'bsn., b. cl., bar. sax.' (bassoon, basset horn, baritone saxophone) in the bass and 'fl. obo.' (flute, oboe) in the treble. The third system shows the fugue continuing with 'ff' dynamics. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 27 – Redução de trecho fugado – Secção 1, Parte B, “Tetis”.

Este tema secundário é harmonizado homofonicamente e a sua aparição será um elemento identificador das Partes B. Inicialmente é apenas apresentado pelos piano, glockenspiel e violoncelos em *pizzicato*.

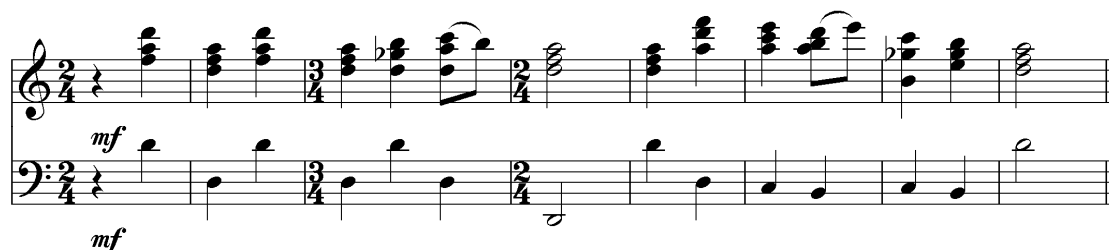


Figura 28 - Tema secundário, secção 2, Parte B, "Tetis".

A secção 3 retoma o sujeito da fuga da secção 1, acrescentando-lhe em simultâneo um segundo tema principal, também criado a partir do motivo gerador (Figura 29).



Figura 29 - Sobreposição de temas - secção 3, Parte B, "Tetis".

Depois de um pequeno episódio contrapontístico, a secção 4 surge retomando e dilatando o tema secundário, acrescentado-lhe um *ostinato* rítmico na caixa.

A secção 5 sobrepõe os últimos dois temas apresentados, harmonizando-os homofonicamente, e dá contorno melódico ao *ostinato* da caixa, transferindo-o para o piano e marimba, num crescendo de intensidade que conduz à secção 6, que recapitula o tema da parte A para cimentar a forma cíclica da obra. A secção 7, baseada unicamente no segundo tema principal desta parte B, procura um momento de clímax através de um contexto sonoro vincadamente rítmico e *marcato* que termina num súbito repouso em *Adagio*, com uma drástica redução da intensidade e densidade correspondente à *coda* da parte B, que tem ao mesmo tempo uma função finalizadora e condutora, sendo a secção *pivot* entre a parte B e a parte C. Esta pequena *coda* reutiliza um dos temas *ostinati* apresentado nas ponte e secção 4 da parte A.

Parte C

A parte C, central à composição, divide-se em quatro secções, das quais a última é uma *coda*.

Tabela 14 - Estrutura da Parte C de "Tetis".

| Secção 1 | Secção 2 | Secção 3 | Coda |
|-------------|-------------|-------------|-------------|
| cc. 207-244 | cc. 245-266 | cc. 267-283 | cc. 283-298 |

A secção 1 estabelece o principal contraste em relação à restante obra, assumindo uma textura contrapontística quase camerística sobre um ambíguo sistema harmónico, que estando tratado tonalmente, inicia-se sobre a tonalidade de Ré Maior, sobre a qual expõe o tema principal no violoncelo acompanhado pelos clarinetes e piano. Este tema retoma o contorno ascendente de três notas do motivo gerador e vai sendo sucessivamente apresentado, depois do violoncelo, pelos saxofones (c. 225) e pelos clarinetes 3 e 4, trombones e eufónios (c. 236). À medida que o tema vai reaparecendo é reconduzido para segundo plano melódico, acrescentando-se novas melodias e/ou motivos em contraponto, de maneira a que sobressaíam, deixando ao tema um duplo papel de sustentação da harmonia e coesão formal.

A transição para a secção 2 procurou-se fluente, através da antecipação de motivos e/ou *ostinati* que se tornam comuns às duas secções. A identidade desta secção é garantida pela introdução de um novo tema, também iniciado com o motivo gerador, que aparece inicialmente na flauta, saxofone alto e fliscorne. A parte final procura um aumento de tensão sobrepondo gradualmente mais motivos e *ostinati*, sem no entanto acrescentar material novo.

A secção 3 é em si um *ostinato* de grandes dimensões que recorre a toda a massa sonora orquestral em cinco linhas musicais independentes, das quais se destaca como tema principal a que é apresentada pelos fagotes, trombones, eufónios e violoncelos. É o clímax de tensão desta parte C e conduz a uma *coda* que se inicia impetuosa, no seguimento do ambiente sonoro que a antecede, e rapidamente regressa a um ambiente *piano*, onde são pincelados vários dos motivos apresentados, como se de um resumo se tratasse, terminando

mais uma vez com um acorde perfeito maior, apesar de já desde a secção 2 ter regressado à hegemonia do sistema modal Eólio.

Parte B'

A parte B' é uma reexposição muito modificada da parte B, mantendo desta o essencial dos conteúdos temáticos e reduzindo a sua dimensão estrutural (Tabela 15).

Tabela 15 - Estrutura da Parte B' de "Tetis".

| Introdução | Secção 1 | Secção 3 | Ponte | Secção 4 | Secção 6 | Secção 7 |
|-------------|-------------|-------------|-------------|----------|----------|----------|
| cc. 299-307 | cc. 307-323 | cc. 323-330 | cc. 331-341 | 341-361 | 361-379 | 380-395 |

Começa com uma introdução que estabelece o ritmo vivo e o carácter *marcato*. A secção 1 apresenta o primeiro tema principal que é um desenvolvimento do mesmo tema apresentado na secção B original, usando também as tessituras graves, mas abandonando o tratamento fugado. Este tema repete-se, desta vez já com um tratamento contrapontístico. *Ostinati* rítmico/melódicos garantem a tensão e a vivacidade que se pretendem para toda esta parte da obra. O tema secundário aparece na secção 3⁹, não apenas como um prenúncio, como se passou na parte homónima, mas integralmente. Uma pequena marcha harmónica serve de ponte para a secção 4, onde é apresentado o segundo tema principal, simultâneo a um rápido movimento que alterna entre as madeiras agudas criando um crescimento constante de tensão. A cabeça do tema, em entradas sucessivas tratadas em *stretto*, conduz a um pico de tensão final que é imediatamente refreado pelo início da secção 6, baseada no motivo inicial da obra. Esta secção por sua vez cresce novamente de tensão até desembocar num clímax de intensidade e densidade que corresponde à secção 7, baseada no segundo motivo principal.

Parte A'

Toda esta viva e forte marcação rítmica desemboca na horizontalidade da reexposição da secção A, que é feita sem alterações que não a simples eliminação de secções (Tabela 16),

⁹ A numeração das secções aqui utilizada pretende estabelecer uma correspondência mais directa com a parte B que pretende reexpor, da qual não são apresentadas todas as secções.

afirmando assim claramente o carácter cíclico de *Tetis*. Dispensa-se uma análise formal das secções, por serem iguais à exposição, com excepção da *coda* que é alargada para criar um trecho semelhante à finalização da parte C, que por sobreposição contrapontística recapitula vários dos motivos desta secção central, aqui recordada antes da *Coda* da obra.

Tabela 16 - Estrutura da Parte A' de "Tetis".

| Fracção da Secção 1 | Fracção da Secção 3 | Ponte | Secção 4 | Coda |
|--------------------------------|--------------------------------|--------------|-----------------|-------------|
| cc. 396-401 | cc. 402-417 | cc. 418-421 | 422-436 | 361-379 |

A *Coda* da obra é baseada no motivo gerador de três notas ascendentes, curiosa e não propositadamente, coincidente com a raiz cíclica apresentada nos dois primeiros compassos da primeira sinfonia de Joly Braga Santos, que foi também a raiz cíclica de *Tetis*. Já propositado foi o abandono do acorde menor e até do modalismo nos dois últimos acordes da obra, uma sensível de sétima diminuta invertida que conduz ao acorde final, perfeito maior de Fá.

Sumário das características gerais de *Tetis*

Como definido anteriormente, a obra parte de um sistema cuja base é o modo Eólio, de cujo centro tonal resulta um acorde de três notas (perfeito menor). Procurando semelhanças com o tonalismo, manteve-se o princípio já enumerado de que, nos encadeamentos entre acordes de tríade, o mais forte “será aquele que, tendo o mínimo de uma nota comum para poder fazer sentir a relação entre os dois acordes, demonstre o máximo de contraste possível” (Bochmann, 2003). Este conceito preconiza que neste encadeamento haja uma nota comum e as restantes se movam. Diferente do tonalismo é a inexistência de um centro tonal fixo baseado num determinado modo Eólio, mas sim uma alternância sucessiva de modos (todos Eólios, mas gerados a partir de outras notas), resultante de uma alteração introduzida ao sistema de encadeamento citado, que obriga a que a tríade para a qual um acorde se move não possa resultar do mesmo modo que gerou a tríade anterior. Outra regra introduzida obriga a que todos os acordes tenham a mesma estrutura, ou seja, sejam constituídos pela fundamental, terceira e quinta notas do modo. A Figura 30 demonstra, a

partir de um acorde resultante do modo Eólio de Ré, quais os modos e respectivos acordes para os quais se pode fazer encadeamento. A principal garantia de um ambiente sonoro modal dá-se pela ausência de uso do intervalo de trítone, cuja utilização facilmente conduziria a uma sonoridade tonal.

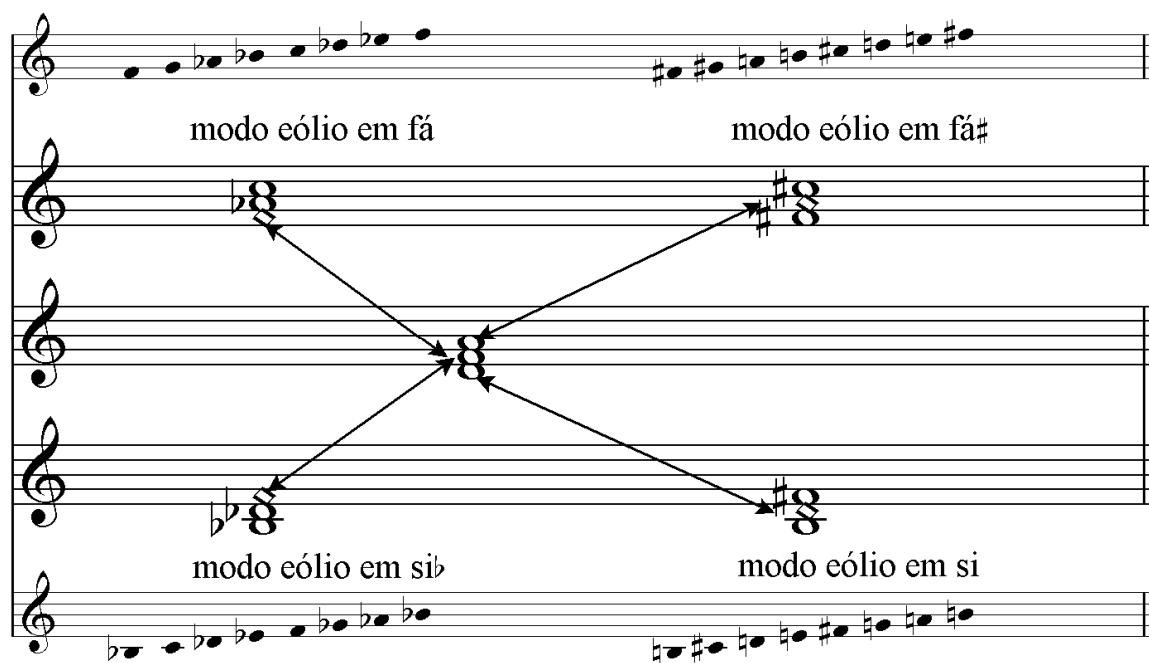


Figura 30 - Sistema de encadeamento de acordes em Tetis.

Às tríades daqui resultantes acrescenta-se por opção uma segunda ou sexta agregadas como parte integrante do acorde, mas não admissíveis como notas *pivot* para modulação.

Daqui resulta um sistema coerente que parte das preferências de modulação verificadas na análise de *Otonifonias*. A coerência do sistema é no entanto prejudicial, na medida em que nega a utilização de graus do modo, impedindo o conceito de função e, por inerência, diminuindo as possibilidades harmónicas de produzir tensões e repousos. Considerada esta lacuna, julgou-se viável produzir essas dicotomias através de alterações de densidade, intensidade e textura que resultam em alternâncias sucessivas da quantidade de instrumentos usados, das indicações dinâmicas e da presença/ausência de contrapontos e/ou melodias harmonizadas. Para complementar esta última estratégia fez-se uso frequente de *ostinati* enquanto elemento agregador e/ou diferenciador de secções, alternando transições fluídas com transições bruscas.

A coerência que se procurou em *Tetis* foi cimentada pelo motivo gerador, ou de raiz cíclica, a partir do qual se construíram quase todos os temas principais. No entanto, e dada a necessidade de introdução de vários outros motivos e *ostinati*, procurou-se uma economia de meios que permitisse adaptar os mesmos em situações diversas, contribuindo também estes para a coesão da obra. O que afasta diametralmente *Otonifonias* de *Tetis* é a densidade e a textura, sendo raras as situações em que é confiado um elemento musical unicamente a um instrumento e igualmente raras as situações em que não há sobreposição de ideias musicais. Também as semelhanças entre os diversos temas são menos raras em *Tetis* do que em *Otonifonias*. Finalmente, um outro elemento diferenciador é a proporção. Enquanto *Otonifonias*, apesar de ter uma maior duração, se apresenta em pequenas peças fechadas em si mesmas, escritas para uma formação que pode variar entre 30 a 40 executantes, *Tetis* é uma obra em andamento único de grande duração, escrita para uma formação que pode variar entre 60 a 100 executantes.

Partitura de *Tetis*

Full Score

Tetis op. 24

Luís Cardoso

Transposed Score
Duration: 16m

Maestoso $\text{♩} = 60$

TETIS

Luis Cardoso, Op.24

Piccolo in C

Flute 1 & 2 in C

Oboe 1 & 2 in C

English Horn in F

Bassoon 1 & 2 in C

Clarinet in E \flat

Clarinet 1 & 2 in B \flat

Clarinet 3 & 4 in B \flat

Bass Clarinet in B \flat

Soprano Saxophone in B \flat

Alto Saxophone 1 & 2 in E \flat

Tenor Saxophone 1 & 2 in B \flat

Baritone Saxophone in E \flat

Bass Saxophone in B \flat

Maestoso $\text{♩} = 60$

Horn in 1 & 3 in F

Horn 2 & 4 in F

Flugelhorn 1 & 2 in B \flat

Trumpet 1 & 2 in B \flat

Trumpet 3 & 4 in B \flat

Trombone 1 & 2 in C

Trombone 3 & 4 in C

Bass Trombone in C

Euphonium 1 & 2 in C

Tuba in C

Violoncello

String Bass

Piano

Mallet Percussion

Timpani

Suspended Cymbal

Snare Drum

Tenor Drum

Cymbals & Bass Drum

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

Picc.

Fl. 1 & 2

Ob. 1 & 2

Eng. Hn.

Bsn. 1 & 2

Eup. Cl.

Cl. 1 & 2

Cl. 3 & 4

B. Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax. 1 & 2

Ten. Sax. 1 & 2

Bari. Sax.

Bass Sax.

ff

12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

Hn. 1 & 3

Hn. 2 & 4

Flug. 1 & 2

Tpt. 1 & 2

Tpt. 3 & 4

Tbn. 1 & 2

Tbn. 3 & 4

B. Tbn.

Euph. 1 & 2

Tba.

Vc.

S. Bass

Pno.

Glock.

Timp.

Susp. Cymb.

S. D.

T. D.

Cymb. & B. D.

ff

Picc.
 Fl. 1 & 2
 Ob. 1 & 2
 Eng. Hn.
 Bsn. 1 & 2
 E♭ Cl.
 Cl. 1 & 2
 Cl. 3 & 4
 B. Cl.
 Sop. Sax.
 Alto Sax. 1 & 2
 Ten. Sax. 1 & 2
 Bari. Sax.
 Bass Sax.
 Hn. 1 & 3
 Hn. 2 & 4
 Flug. 1 & 2
 Tpt. 1 & 2
 Tpt. 3 & 4
 Tbn. 1 & 2
 Tbn. 3 & 4
 B. Tbn.
 Euph. 1 & 2
 Tba.
 Vc.
 S. Bass
 Pno.
 Glock.
 Timp.
 Susp. Cymb.
 S. D.
 T. D.
 Cymb. & B. D.

Measures 23 to 30 are shown. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *sf* (sforzando). The score features complex woodwind and string passages, with the piano part playing a rhythmic accompaniment. The percussion section includes cymbals, snare, and tom-toms.

31 32 33 34 35 36 37

Picc. *ff*

Fl. 1 & 2 *ff*

Ob. 1 & 2 *ff*

Eng. Hn. *ff*

Bsn. 1 & 2 *ff*

Ev. Cl. *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Cl. 1 & 2 *p* *p* *p* *p* *p* *p*

Cl. 3 & 4 *p* *p* *p* *p* *p* *p*

B. Cl. *ff*

Sop. Sax. *ff*

Alto Sax. 1 & 2 *ff*

Ten. Sax. 1 & 2 *ff*

Bari. Sax. *ff*

Bass Sax. *ff*

Hn. 1 & 3 *ff*

Hn. 2 & 4 *ff*

Flug. 1 & 2

Tpt. 1 & 2

Tpt. 3 & 4

Tbn. 1 & 2

Tbn. 3 & 4

B. Tbn. *ff*

Euph. 1 & 2 *ff*

Tba. *ff*

Vc. *ff*

S. Bass *ff*

Pno. *ff*

Glock. *ff*

Timp. *ff*

Susp. Cymb. *p* *f*

S. D.

T. D.

Cymb. & B. D. *ff*

31 32 33 34 35 36 37

soft mallets

soft mallets

Tabular Bells

38 39 40 41 42 43 44

Picc.

Fl. 1 & 2

Ob. 1 & 2

Eng. Hn.

Bsn. 1 & 2

E♭ Cl.

Cl. 1 & 2

Cl. 3 & 4

B. Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax. 1 & 2

Ten. Sax. 1 & 2

Bari. Sax.

Bass Sax.

Hn. 1 & 3

Hn. 2 & 4

Flug. 1 & 2

Tpt. 1 & 2

Tpt. 3 & 4

Tbn. 1 & 2

Tbn. 3 & 4

B. Tbn.

Euph. 1 & 2

Tba.

Vc.

S. Bass

Pno.

Tub. B.

Timp.

Susp. Cymb.

S. D.

T. D.

Cymb. & B. D.

38 39 40 41 42 43 44

Picc. *ff*
 Fl. 1 & 2 *ff*
 Ob. 1 & 2 *ff*
 Eng. Hn. *ff*
 Bsn. 1 & 2 *ff*
 E♭ Cl. *ff*
 Cl. 1 & 2 *ff*
 Cl. 3 & 4 *ff*
 B. Cl. *ff*
 Sop. Sax. *ff*
 Alto Sax. 1 & 2 *ff*
 Ten. Sax. 1 & 2 *ff*
 Bari. Sax. *ff*
 Bass Sax. *ff*
 Hn. 1 & 3 *ff*
 Hn. 2 & 4 *ff*
 Flug. 1 & 2 *ff*
 Tpt. 1 & 2 *ff*
 Tpt. 3 & 4 *ff*
 Tbn. 1 & 2 *ff*
 Tbn. 3 & 4 *ff*
 B. Tbn. *ff*
 Euph. 1 & 2 *ff*
 Tba. *ff*
 Vc. *ff*
 S. Bass *ff*
 Pno. *ff*
 Tub. B. *ff*
 Timp. *ff* *hard mallets*
 Susp. Cymb. *ff*
 S. D. *ff*
 T. D. *ff*
 Cymb. & B. D. *ff*

65 66 67 68 69 70 71 72 73 74
 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74
 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74

75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94

Allegro Energico $\text{♩} = 120$

75

This page of the musical score contains the following staves and parts:

- Picc.
- Fl. 1 & 2
- Ob. 1 & 2
- Eng. Hn.
- Bsn. 1 & 2
- E♭ Cl.
- Cl. 1 & 2
- Cl. 3 & 4
- B. Cl.
- Sop. Sax.
- Alto Sax. 1 & 2
- Ten. Sax. 1 & 2
- Bari. Sax.
- Bass Sax.
- Hn. 1 & 3
- Hn. 2 & 4
- Flug. 1 & 2
- Tpt. 1 & 2
- Tpt. 3 & 4
- Tbn. 1 & 2
- Tbn. 3 & 4
- B. Tbn.
- Euph. 1 & 2
- Tba.
- Vc.
- S. Bass
- Pno.
- Glock.
- Timp.
- Susp. Cymb.
- S. D.
- T. D.
- Cymb. & B. D.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'ff'.

150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164

Picc. *mf* *cresc.* *ff*

Fl. 1 & 2 *cresc.* *ff*

Ob. 1 & 2 *cresc.* *ff*

Eng. Hn. *cresc.* *ff*

Bsn. 1 & 2 *cresc.* *ff*

E♭ Cl. *cresc.* *ff*

Cl. 1 & 2 *cresc.* *ff*

Cl. 3 & 4 *cresc.* *ff*

B. Cl. *cresc.* *ff*

Sop. Sax. *cresc.* *ff*

Alto Sax. 1 & 2 *cresc.* *ff*

Ten. Sax. 1 & 2 *cresc.* *ff*

Bari. Sax. *cresc.* *ff*

Bass Sax. *cresc.* *ff*

Hn. 1 & 3 *cresc.* *ff*

Hn. 2 & 4 *cresc.* *ff*

Flug. 1 & 2 *cresc.* *ff*

Tpt. 1 & 2

Tpt. 3 & 4

Tbn. 1 & 2 *ff*

Tbn. 3 & 4 *ff*

B. Tbn. *cresc.* *ff*

Euph. 1 & 2 *ff*

Tba. *cresc.* *ff*

Vc. *cresc.* *arco* *ff*

S. Bass *cresc.* *arco* *ff*

Pno. *cresc.* *ff*

Mar. *cresc.* *ff*

Timp. *ff*

Susp. Cymb. *ff*

S. D. *cresc.* *ff*

T. D.

Cymb. & B. D. *cresc.*

165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177

Picc.

Fl. 1 & 2

Ob. 1 & 2

Eng. Hn.

Bsn. 1 & 2

Eup. Cl.

Cl. 1 & 2

Cl. 3 & 4

B. Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax. 1 & 2

Ten. Sax. 1 & 2

Bari. Sax.

Bass Sax.

Hn. 1 & 3

Hn. 2 & 4

Flug. 1 & 2

Tpt. 1 & 2

Tpt. 3 & 4

Tbn. 1 & 2

Tbn. 3 & 4

B. Tbn.

Euph. 1 & 2

Tba.

Vc.

S. Bass

Pno.

Mar.

Timp.

Susp. Cymb.

S. D.

T. D.

Cymb. & B. D.

165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177

208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219

Picc.

Fl. 1 & 2

Ob. 1 & 2

Eng. Hn.

Bsn. 1 & 2

E♭ Cl.

Cl. 1 & 2

Cl. 3 & 4

B. Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax. 1 & 2

Ten. Sax. 1 & 2

Bari. Sax.

Bass Sax.

Hn. 1 & 3

Hn. 2 & 4

Flug. 1 & 2

Tpt. 1 & 2

Tpt. 3 & 4

Tbn. 1 & 2

Tbn. 3 & 4

B. Tbn.

Euph. 1 & 2

Tba.

Vc.

S. Bass

Pno.

Mar.

Timp.

Susp. Cymb.

S. D.

T. D.

Cymb. & B. D.

208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219

Detailed description: This page of a musical score covers measures 208 to 219. The woodwind section (Piccolo, Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, English Horn, Bassoons 1 & 2, E♭ Clarinet, Clarinets 1 & 2, 3 & 4, Bass Clarinet, Soprano Saxophone, Alto Saxophones 1 & 2, Tenor Saxophones 1 & 2, Baritone Saxophone, Bass Saxophone) and brass section (Horns 1 & 3, 2 & 4, Flugelhorn 1 & 2, Trumpets 1 & 2, 3 & 4, Trombones 1 & 2, 3 & 4, Baritone Trombone, Euphonium 1 & 2, Tuba) are mostly silent, indicated by whole rests. The string section (Violins 1 & 2, Viola, Violoncello, Double Bass) and piano (Piano) are active. The piano part features a melodic line in the right hand with various articulations and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The percussion section (Maracas, Timpani, Suspended Cymbal, Snare Drum, Tom-Tom, Cymbal and Bells) is also mostly silent, indicated by whole rests.

220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230

Picc.

Fl. 1 & 2

Ob. 1 & 2

Eng. Hn.

Bsn. 1 & 2

E♭ Cl.

Cl. 1 & 2

Cl. 3 & 4

B. Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax. 1 & 2

Ten. Sax. 1 & 2

Bari. Sax.

Bass Sax.

Hn. 1 & 3

Hn. 2 & 4

Flug. 1 & 2

Tpt. 1 & 2

Tpt. 3 & 4

Tbn. 1 & 2

Tbn. 3 & 4

B. Tbn.

Euph. 1 & 2

Tba.

Vc.

S. Bass

Pno.

Mar.

Timp.

Susp. Cymb.

S. D.

T. D.

Cymb. & B. D.

220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230

231 232 233 234 235 236 237 238 239

Picc.

Fl. 1 & 2

Ob. 1 & 2

Eng. Hn.

Bsn. 1 & 2

E♭ Cl.

Cl. 1 & 2

Cl. 3 & 4

B. Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax. 1 & 2

Ten. Sax. 1 & 2

Bari. Sax.

Bass Sax.

Hn. 1 & 3

Hn. 2 & 4

Flug. 1 & 2

Tpt. 1 & 2

Tpt. 3 & 4

Tbn. 1 & 2

Tbn. 3 & 4

B. Tbn.

Euph. 1 & 2

Tba.

Vc.

S. Bass

Pno.

Mar.

Timp.

Susp. Cymb.

S. D.

T. D.

Cymb. & B. D.

231 232 233 234 235 236 237 238 239

240 241 242 243 244

Picc.

Fl. 1 & 2

Ob. 1 & 2

Eng. Hn.

Bsn. 1 & 2

E. Cl.

Cl. 1 & 2

Cl. 3 & 4

B. Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax. 1 & 2

Ten. Sax. 1 & 2

Bari. Sax.

Bass Sax.

240 241 242 243 244

Hn. 1 & 3

Hn. 2 & 4

Flug. 1 & 2

Tpt. 1 & 2

Tpt. 3 & 4

Tbn. 1 & 2

Tbn. 3 & 4

B. Tbn.

Euph. 1 & 2

Tba.

Vc.

S. Bass

Pno.

Mar.

Timp.

Susp. Cymb.

S. D.

T. D.

Cymb. & B. D.

245 246 247

Più mosso $\text{♩} = 90$

brushes

240 241 242 243 244 245 246 247

Più mosso $\text{♩} = 90$

248 249 250 251 252 253 254 255 256

Picc.

Fl. 1 & 2

Ob. 1 & 2

Eng. Hn.

Bsn. 1 & 2

Cor Cl.

Cl. 1 & 2

Cl. 3 & 4

B. Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax. 1 & 2

Ten. Sax. 1 & 2

Bari. Sax.

Bass Sax.

Hn. 1 & 3

Hn. 2 & 4

Flug. 1 & 2

Tpt. 1 & 2

Tpt. 3 & 4

Tbn. 1 & 2

Tbn. 3 & 4

B. Tbn.

Euph. 1 & 2

Tba.

Vc.

S. Bass

Pno.

Glock.

Timp.

Susp. Cymb.

S. D.

T. D.

Cymb. & B. D.

248 249 250 251 252 253 254 255 256

257 258 259 260 261 262 263 264 265

Picc. *p subito*

Fl. 1 & 2 *p subito*

Ob. 1 & 2 *f*

Eng. Hn. *f*

Bsn. 1 & 2 *f*

Es Cl. *f*

Cl. 1 & 2 *f*

Cl. 3 & 4 *f*

B. Cl. *f*

Sop. Sax. *mf*

Alto Sax. 1 & 2 *mf*

Ten. Sax. 1 & 2 *mf*

Bari. Sax. *f*

Bass Sax. *f*

Hn. 1 & 3 *open*

Hn. 2 & 4 *open*

Flug. 1 & 2 *mf*

Tpt. 1 & 2 *mf*

Tpt. 3 & 4 *mf*

Tbn. 1 & 2 *f*

Tbn. 3 & 4 *f*

B. Tbn. *f*

Euph. 1 & 2 *f*

Tba. *f*

Vc. *f*

S. Bass *f*

Pno. *f*

Glock. *f*

Timp. *mf* *f*

Susp. Cymb. *mf* *f*

S. D. *rim shot*

T. D. *f*

Cymb. & B. D. *f*

257 258 259 260 261 262 263 264 265

soft mallets

with soft mallets

rim shot

Picc.
 Fl. 1 & 2
 Ob. 1 & 2
 Eng. Hn.
 Bsn. 1 & 2
 E♭ Cl.
 Cl. 1 & 2
 Cl. 3 & 4
 B. Cl.
 Sop. Sax.
 Alto Sax. 1 & 2
 Ten. Sax. 1 & 2
 Bari. Sax.
 Bass Sax.
 Hn. 1 & 3
 Hn. 2 & 4
 Flug. 1 & 2
 Tpt. 1 & 2
 Tpt. 3 & 4
 Tbn. 1 & 2
 Tbn. 3 & 4
 B. Tbn.
 Euph. 1 & 2
 Tba.
 Vc.
 S. Bass
 Pno.
 Glock.
 Timp.
 Susp. Cymb.
 S. D.
 T. D.
 Cymb. & B. D.

266 267 268 269 270 271 272
 p ff p ff p ff p ff p ff p ff
 arco
 266 267 268 269 270 271 272

Picc.
 Fl. 1 & 2
 Ob. 1 & 2
 Eng. Hn.
 Bsn. 1 & 2
 E♭ Cl.
 Cl. 1 & 2
 Cl. 3 & 4
 B. Cl.
 Sop. Sax.
 Alto Sax. 1 & 2
 Ten. Sax. 1 & 2
 Bari. Sax.
 Bass Sax.
 Hn. 1 & 3
 Hn. 2 & 4
 Flug. 1 & 2
 Tpt. 1 & 2
 Tpt. 3 & 4
 Tbn. 1 & 2
 Tbn. 3 & 4
 B. Tbn.
 Euph. 1 & 2
 Tba.
 Vc.
 S. Bass
 Pno.
 Glock.
 Timp.
 Susp. Cymb.
 S. D.
 T. D.
 Cymb. & B. D.

273 274 275 276 277 278
ff
 273 274 275 276 277 278
 273 274 275 276 277 278

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony or concert band. The score is written for a large ensemble of instruments, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The page covers measures 279 through 284. The instruments listed on the left include Piccolo, Fl. 1 & 2, Ob. 1 & 2, Eng. Hrn., Bsn. 1 & 2, E♭ Cl., Cl. 1 & 2, Cl. 3 & 4, B. Cl., Sop. Sax., Alto Sax. 1 & 2, Ten. Sax. 1 & 2, Bari. Sax., Bass Sax., Hn. 1 & 3, Hn. 2 & 4, Flug. 1 & 2, Tpt. 1 & 2, Tpt. 3 & 4, Tbn. 1 & 2, Tbn. 3 & 4, B. Tbn., Euph. 1 & 2, Tba., Vc., S. Bass, Pno., Glock., Timp., Susp. Cymb., S. D., T. D., and Cymb. & B. D. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo) and 'mf' (mezzo-forte). The page is numbered 279 at the bottom left and 284 at the bottom right.

This page contains the musical notation for measures 285 through 292. The instrumentation includes:

- Pic.
- Fl. 1 & 2
- Ob. 1 & 2
- Eng. Hn.
- Bsn. 1 & 2
- E♭ Cl.
- Cl. 1 & 2
- Cl. 3 & 4
- B. Cl.
- Sop. Sax.
- Alto Sax. 1 & 2
- Ten. Sax. 1 & 2
- Bari. Sax.
- Bass Sax.
- Hn. 1 & 3
- Hn. 2 & 4
- Flug. 1 & 2
- Tpt. 1 & 2
- Tpt. 3 & 4
- Tbn. 1 & 2
- Tbn. 3 & 4
- B. Tbn.
- Euph. 1 & 2
- Tba.
- Vc.
- S. Bass
- Pno.
- Glock.
- Timp.
- T.-L.
- S. D.
- T. D.
- Cymb. & B. D.

The tempo marking "Meno mosso ♩=60" appears at the top right and bottom center. Dynamic markings such as *f*, *p*, *mf*, and *pp* are used throughout. Performance instructions like "solo" and "To S. Cymb." are also present.

293 294 295 296 297 298 299 **Vivo =90** 300 301 302 303 304

Picc.

Fl. 1 & 2

Ob. 1 & 2

Eng. Hrn.

Ban. 1 & 2

Cl. 1 & 2

Cl. 3 & 4

B. Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax. 1 & 2

Ten. Sax. 1 & 2

Bari. Sax.

Bass Sax.

Hn. 1 & 3

Hn. 2 & 4

Flug. 1 & 2

Tpt. 1 & 2

Tpt. 3 & 4

Tbn. 1 & 2

Tbn. 3 & 4

B. Tbn.

Euph. 1 & 2

Tba.

Vc.

S. Bass

Pno.

Glock.

Timp.

T.-L.

S. D.

T. D.

Cymb. & B. D.

293 294 295 296 297 298 299 **Vivo =90** 300 301 302 303 304

305 306 307 308 309 310 311 312 313

Picc.

Fl. 1 & 2

Ob. 1 & 2

Eng. Hn.

Bsn. 1 & 2

Eup. Cl.

Cl. 1 & 2

Cl. 3 & 4

B. Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax. 1 & 2

Ten. Sax. 1 & 2

Bari. Sax.

Bass Sax.

Hn. 1 & 3

Hn. 2 & 4

Flug. 1 & 2

Tpt. 1 & 2

Tpt. 3 & 4

Tbn. 1 & 2

Tbn. 3 & 4

B. Tbn.

Euph. 1 & 2

Tba.

Vc.

S. Bass

Pno.

Glock.

Temp.

Perc.

S. D.

T. D.

Cymb. & B. D.

305 306 307 308 309 310 311 312 313

314 315 316 317 318 319 320 321 322 323

Picc. *p*

Fl. 1 & 2 *p*

Ob. 1 & 2 *p*

Eng. Hn. *p*

Bsn. 1 & 2 *p subito*

Es Cl.

Cl. 1 & 2

Cl. 3 & 4

B. Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax. 1 & 2

Ten. Sax. 1 & 2 *p*

Bari. Sax.

Bass Sax.

Hn. 1 & 3 *mf*

Hn. 2 & 4 *mf*

Flug. 1 & 2 *open deciso*

Tpt. 1 & 2 *open deciso*

Tpt. 3 & 4 *open deciso*

Tbn. 1 & 2 *mf*

Tbn. 3 & 4 *mf*

B. Tbn.

Euph. 1 & 2 *mf*

Tba. *mf*

Vc.

S. Bass

Pno. *p*

Mar. *To Glock.*

Timp. *fp* *ff*

Perc. *Tambourine* *p*

S. D. *mf* *fp* *ff*

T. D. *mf* *ff* *p subito*

Cymb. & B. D. *mf* *ff*

314 315 316 317 318 319 320 321 322 323

324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334

Picc. *mf*

Fl. 1 & 2

Ob. 1 & 2 *mf*

Eng. Hn.

Bsn. 1 & 2

E♭ Cl. *p*

Cl. 1 & 2 *p*

Cl. 3 & 4 *p*

B. Cl. *p*

Sop. Sax.

Alto Sax. 1 & 2

Ten. Sax. 1 & 2

Bari. Sax. *p*

Bass Sax. *p*

Hn. 1 & 3

Hn. 2 & 4 *mf*

Flug. 1 & 2

Tpt. 1 & 2 straight mute *mf*

Tpt. 3 & 4 straight mute *mf*

Tbn. 1 & 2

Tbn. 3 & 4

B. Tbn.

Euph. 1 & 2

Tba.

Vc.

S. Bass

Pno.

Mar. *Glockenspiel* *mf* *Marimba* *mf*

Timp. *p* *tr* *To S. C.*

Tamb.

S. D. *p*

T. D.

Cymb. & B. D.

324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334

Picc. 335 336 337 338 339 340 341 342 343
 Fl. 1 & 2
 Ob. 1 & 2
 Eng. Hn.
 Bsn. 1 & 2
 E♭ Cl.
 Cl. 1 & 2
 Cl. 3 & 4
 B. Cl.
 Sop. Sax.
 Alto Sax. 1 & 2
 Ten. Sax. 1 & 2
 Bari. Sax.
 Bass Sax.
 Hn. 1 & 3
 Hn. 2 & 4
 Flug. 1 & 2
 Tpt. 1 & 2
 Tpt. 3 & 4
 Tbn. 1 & 2
 Tbn. 3 & 4
 B. Tbn.
 Euph. 1 & 2
 Tba.
 Vc.
 S. Bass
 Pno.
 Glock. Glockenspiel Maracas
 Timp.
 Tamb.
 S. D.
 T. D.
 Cymb. & B. D.

Musical score for measures 335-343. The score includes parts for various instruments, with dynamics and articulations indicated. Key markings include *mf*, *f*, *p*, *deciso*, *p subito*, and *f*. The score is divided into systems, with measures 335-343 shown.

This page of the musical score contains staves for the following instruments:

- Picc.
- Fl. 1 & 2
- Ob. 1 & 2
- Eng. Hn.
- Bsn. 1 & 2
- Cl. 1 & 2
- Cl. 3 & 4
- B. Cl.
- Sop. Sax.
- Alto Sax. 1 & 2
- Ten. Sax. 1 & 2
- Bari. Sax.
- Bass Sax.
- Hn. 1 & 3
- Hn. 2 & 4
- Flug. 1 & 2
- Tpt. 1 & 2
- Tpt. 3 & 4
- Tbn. 1 & 2
- Tbn. 3 & 4
- B. Tbn.
- Euph. 1 & 2
- Tba.
- Vc.
- S. Bass
- Pno.
- Mar.
- Timp.
- Tamb.
- S. D.
- T. D.
- Cymb. & B. D.

The score includes measures 344 through 351. Dynamic markings such as *mf* and *f* are present. The page number 100 is located at the bottom right.

361 362 363 364 365 366 367 368 369

Picc. *ff*

Fl. 1 & 2 *ff*

Ob. 1 & 2 *ff*

Eng. Hn. *ff*

Bsn. 1 & 2 *ff*

E♭ Cl. *ff*

Cl. 1 & 2 *ff*

Cl. 3 & 4 *ff*

B. Cl. *ff*

Sop. Sax. *ff*

Alto Sax. 1 & 2 *ff*

Ten. Sax. 1 & 2 *ff*

Bari. Sax. *ff*

Bass Sax. *ff*

Hn. 1 & 3 *ff*

Hn. 2 & 4 *ff*

Flug. 1 & 2 *ff*

Tpt. 1 & 2 *ff*

Tpt. 3 & 4 *ff*

Tbn. 1 & 2 *ff*

Tbn. 3 & 4 *ff*

B. Tbn. *ff*

Euph. 1 & 2 *ff*

Tba. *ff*

Vc. *ff*

S. Bass *ff*

Pno.

Mar.

Timp. *ff*

Tamb.

S. D. *ff*

T. D. *ff*

Cymb. & B. D. *ff*

361 362 363 364 365 366 367 368 369

370 371 372 373 374 375 376 377

Picc.

Fl. 1 & 2

Ob. 1 & 2

Eng. Hn.

Bsn. 1 & 2

Eup. Cl.

Cl. 1 & 2

Cl. 3 & 4

B. Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax. 1 & 2

Ten. Sax. 1 & 2

Bari. Sax.

Bass Sax.

Hn. 1 & 3

Hn. 2 & 4

Flug. 1 & 2

Tpt. 1 & 2

Tpt. 3 & 4

Tbn. 1 & 2

Tbn. 3 & 4

B. Tbn.

Euph. 1 & 2

Tba.

Vc.

S. Bass

Pno.

Mar.

Timp.

Tamb.

S. D.

T. D.

Cymb. & B. D.

370 371 372 373 374 375 376 377

378 379 380 381 382 383 384 385 386 387

Picc. *ff*

Fl. 1 & 2 *ff*

Ob. 1 & 2 *ff*

Eng. Hn. *ff*

Bsn. 1 & 2 *ff*

E♭ Cl. *ff*

Cl. 1 & 2 *ff*

Cl. 3 & 4 *ff*

B. Cl. *ff*

Sop. Sax. *ff*

Alto Sax. 1 & 2 *ff*

Ten. Sax. 1 & 2 *ff*

Bari. Sax. *ff*

Bass Sax. *ff*

Hn. 1 & 3 *ff*

Hn. 2 & 4 *ff*

Flug. 1 & 2 *ff*

Tpt. 1 & 2 *ff*

Tpt. 3 & 4 *ff*

Tbn. 1 & 2 *ff*

Tbn. 3 & 4 *ff*

B. Tbn. *ff*

Euph. 1 & 2 *ff*

Tba. *ff*

Vc. *ff*

S. Bass *ff*

Pno. *ff*

Mar. *ff*

Timp. *ff*

Susp. Cymb. (timpani mallets) *mf*

S. D. *mf*

T. D. *mf*

Cymb. & B. D. *mf*

378 379 380 381 382 383 384 385 386 387

388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398

Picc.

Fl. 1 & 2

Ob. 1 & 2

Eng. Hn.

Bsn. 1 & 2

E♭ Cl.

Cl. 1 & 2

Cl. 3 & 4

B. Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax. 1 & 2

Ten. Sax. 1 & 2

Bari. Sax.

Bass Sax.

Hn. 1 & 3

Hn. 2 & 4

Flug. 1 & 2

Tpt. 1 & 2

Tpt. 3 & 4

Tbn. 1 & 2

Tbn. 3 & 4

B. Tbn.

Euph. 1 & 2

Tba.

Vc.

S. Bass

Pno.

Mar.

Timp.

Susp. Cymb.

S. D.

T. D.

Cymb. & B. D.

Tempo primo ♩=60

soft mallets

fp

mf

fp

fp

To Tub. B.

388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398

Tempo primo ♩=60

This page of the musical score contains the following instruments and parts:

- Picc.
- Fl. 1 & 2
- Ob. 1 & 2
- Eng. Hn.
- Bsn. 1 & 2
- E♭ Cl.
- Cl. 1 & 2
- Cl. 3 & 4
- B. Cl.
- Sop. Sax.
- Alto Sax. 1 & 2
- Ten. Sax. 1 & 2
- Bari. Sax.
- Bass Sax.
- Hn. 1 & 3
- Hn. 2 & 4
- Flug. 1 & 2
- pt. 1 & 2
- Tpt. 3 & 4
- Tbn. 1 & 2
- Tbn. 3 & 4
- B. Tbn.
- Euph. 1 & 2
- Tba.
- Vc.
- S. Bass
- Pno.
- Mar.
- Timp.
- Susp. Cymb.
- S. D.
- T. D.
- Cymb. & B. D.

The score includes measures 399 through 406, with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'p'.

407 408 409 410 411 412 413 414

Picc.

Fl. 1 & 2

Ob. 1 & 2

Eng. Hn.

Bsn. 1 & 2

E♭ Cl.

Cl. 1 & 2

Cl. 3 & 4

B. Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax. 1 & 2

Ten. Sax. 1 & 2

Bari. Sax.

Bass Sax.

Hn. 1 & 3

Hn. 2 & 4

Flug. 1 & 2

Tpt. 1 & 2

Tpt. 3 & 4

Tbn. 1 & 2

Tbn. 3 & 4

B. Tbn.

Euph. 1 & 2

Tba.

Vc.

S. Bass

Pno.

Tub. B.

Timp.

Susp. Cymb.

S. D.

T. D.

Cymb. & B. D.

415 416 417 418 419 420 421 422 423 424

Picc.

Fl. 1 & 2

Ob. 1 & 2

Eng. Hn.

Bsn. 1 & 2

E♭ Cl.

Cl. 1 & 2

Cl. 3 & 4

B. Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax. 1 & 2

Ten. Sax. 1 & 2

Bari. Sax.

Bass Sax.

Hn. 1 & 3

Hn. 2 & 4

Flug. 1 & 2

Tpt. 1 & 2

Tpt. 3 & 4

Tbn. 1 & 2

Tbn. 3 & 4

B. Tbn.

Euph. 1 & 2

Tba.

Vc.

S. Bass

Pno.

Tub. B.

Timp.

Susp. Cymb.

S. D.

T. D.

Cymb. & B. D.

415 416 417 418 419 420 421 422 423 424

ff *ff*

p *pp subito*

ff *ff* *ff*

To Glock.

425 426 427 428 429 430 431 432 433

Picc. *mf* *ff*

Fl. 1 & 2 *mf* *ff*

Ob. 1 & 2 *mf* *ff*

Eng. Hn. *mf* *ff*

Bsn. 1 & 2 *mf* *ff*

E♭ Cl. *mf* *ff*

Cl. 1 & 2 *mf* *ff*

Cl. 3 & 4 *mf* *ff*

B. Cl. *mf* *ff*

Sop. Sax. *mf* *ff*

Alto Sax. 1 & 2 *mf* *ff*

Ten. Sax. 1 & 2 *mf* *ff*

Bari. Sax. *mf* *ff*

Bass Sax. *mf* *ff*

Hn. 1 & 3 *mf* *ff*

Hn. 2 & 4 *mf* *ff*

Flug. 1 & 2 *mf* *ff*

Tpt. 1 & 2 *mf* *ff*

Tpt. 3 & 4 *mf* *ff*

Tbn. 1 & 2 *mf* *ff*

Tbn. 3 & 4 *mf* *ff*

B. Tbn. *mf* *ff*

Euph. 1 & 2 *mf* *ff*

Tba. *mf* *ff*

Vc. *mf* *ff*

S. Bass *mf* *ff*

Pno. *mf* *ff*

Tub. B. *mf* *ff*

Timp. *mf* *ff*

Susp. Cymb. *mf* *ff*

S. D. *mf* *ff*

T. D. *mf* *ff*

Cymb. & B. D. *mf* *ff*

425 426 427 428 429 430 431 432 433

445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458

Picc. *p* *cresc.*

Fl. 1 & 2 *p* *cresc.*

Ob. 1 & 2 *p* *cresc.*

Eng. Hn. *p* *cresc.*

Bsn. 1 & 2 *p* *cresc.*

Es Cl. *p* *cresc.*

Cl. 1 & 2 *p* *cresc.*

Cl. 3 & 4 *p* *cresc.*

B. Cl. *p* *cresc.*

Sop. Sax. *p* *cresc.*

Alto Sax. 1 & 2 *p* *cresc.*

Ten. Sax. 1 & 2 *p* *cresc.*

Bari. Sax. *p* *cresc.*

Bass Sax. *p* *cresc.*

Hn. 1 & 3 *p* *cresc.*

Hn. 2 & 4 *p* *cresc.*

Flug. 1 & 2 *p* *cresc.*

Tpt. 1 & 2 *p* *cresc.*

Tpt. 3 & 4 *p* *cresc.*

Tbn. 1 & 2 *p* *cresc.*

Tbn. 3 & 4 *p* *cresc.*

B. Tbn. *p* *cresc.*

Euph. 1 & 2 *p* *cresc.*

Tba. *p* *cresc.*

Vc. *ppp* *f* *p* *cresc.*

S. Bass *p* *cresc.*

Pno. *p* *cresc.*

Tub. B. *p* *Glockenspiel*

Timp. *p* *cresc.*

Susp. Cymb. *p* *cresc.*

S. D. *p* *cresc.*

T. D. *p* *cresc.*

Cymb. & B. D. *p* *cresc.*

445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458

459 460 461 462 463 464 465 466 rit.

Picc. *mf* *cresc.* *f*

Fl. 1 & 2 *mf* *cresc.* *f*

Ob. 1 & 2 *mf* *cresc.* *f*

Eng. Hn. *mf* *cresc.* *f*

Bsn. 1 & 2 *mf* *cresc.* *f*

Es. Cl. *mf* *cresc.* *f*

Cl. 1 & 2 *mf* *cresc.* *f*

Cl. 3 & 4 *mf* *cresc.* *f*

B. Cl. *mf* *cresc.* *f*

Sop. Sax. *mf* *cresc.* *f*

Alto Sax. 1 & 2 *mf* *cresc.* *f*

Ten. Sax. 1 & 2 *mf* *cresc.* *f*

Bari. Sax. *mf* *cresc.* *f*

Bass Sax. *mf* *cresc.* *f*

Hn. 1 & 3 *mf* *cresc.* *f*

Hn. 2 & 4 *mf* *cresc.* *f*

Flug. 1 & 2 *mf* *cresc.* *f*

Tpt. 1 & 2 *mf* *cresc.* *f*

Tpt. 3 & 4 *mf* *cresc.* *f*

Tbn. 1 & 2 *mf* *cresc.* *f*

Tbn. 3 & 4 *mf* *cresc.* *f*

B. Tbn. *mf* *cresc.* *f*

Euph. 1 & 2 *mf* *cresc.* *f*

Tba. *mf* *cresc.* *f*

Vc. *mf* *cresc.* *f*

S. Bass *mf* *cresc.* *f*

Pno. *mf* *cresc.* *f*

Glock. *mf* *cresc.* *f*

Timp. *mf* *cresc.* *f*

Susp. Cymb. *mf* *cresc.* *f*

S. D. *mf* *cresc.* *f*

T. D. *mf* *cresc.* *f*

Cymb. & B. D. *mf* *cresc.* *f*

459 460 461 462 463 464 465 466

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony or concert band. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The page is divided into two systems of staves. The first system includes Piccolo (Picc.), Flutes 1 & 2 (Fl. 1 & 2), Oboes 1 & 2 (Ob. 1 & 2), English Horn (Eng. Hn.), Bassoons 1 & 2 (Bsn. 1 & 2), Euphonium and Clarinet (Ev. Cl.), Clarinets 1 & 2 (Cl. 1 & 2), Clarinets 3 & 4 (Cl. 3 & 4), Bass Clarinet (B. Cl.), Soprano Saxophone (Sop. Sax.), Alto Saxophones 1 & 2 (Alto Sax. 1 & 2), Tenor Saxophones 1 & 2 (Ten. Sax. 1 & 2), Baritone Saxophone (Bari. Sax.), and Bass Saxophone (Bass Sax.). The second system includes Horns 1 & 3 (Hn. 1 & 3), Horns 2 & 4 (Hn. 2 & 4), Flugelhorn 1 & 2 (Flug. 1 & 2), Trumpets 1 & 2 (Tpt. 1 & 2), Trumpets 3 & 4 (Tpt. 3 & 4), Trombones 1 & 2 (Tbn. 1 & 2), Trombones 3 & 4 (Tbn. 3 & 4), Baritone Trombone (B. Tbn.), Euphonium 1 & 2 (Euph. 1 & 2), Tuba (Tba.), Violoncello (Vc.), Double Bass (S. Bass), Piano (Pno.), Glockenspiel (Glock.), Snare Drum (Sn.), Suspended Cymbal (Susp. Cymb.), Snare Drum (S. D.), Tom Drum (T. D.), and Cymbal and Bass Drum (Cymb. & B. D.). The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano). A 'Tempo' section is indicated starting at measure 469. The page number 467 is visible at the bottom left.

Conclusão

O interesse do autor deste trabalho na adopção de um sistema modal como ferramenta ou método composicional relaciona-se, em parte, com uma formação académica que adopta a história da música como uma das disciplinas basilares e transversais ao curso de licenciatura¹⁰ e um consequente interesse por sistemas de composição arcaicos, por outro lado por um gosto pessoal que se identifica com a sonoridade de algumas das obras modais de Joly Braga Santos e Pedro de Freitas Branco. Esta adopção já havia sido feita, não desta forma quase integral para uma obra completa, mas como recurso em secções de outras obras¹¹.

Assume-se o risco de anacronismo no emprego deste sistema modal quando deduzido a partir de obras escritas há várias décadas, que já de si sofriam uma crítica por comparação com as estéticas de vanguarda que lhe foram contemporâneas (D'Almeida, 2008, p. 440). No entanto, considera-se útil, quer do ponto de vista académico, quer do ponto de vista prático a aquisição e prova no manejo do *métier* composicional inerente às grandes formações orquestrais às quais a composição, principalmente da segunda metade do século XX foi diminuta, quando comparada com a produção musical de câmara. A formação de Banda Sinfónica, para a qual foi composta a obra *Tetis* assume-se como uma das formações orquestrais de maior tamanho, à qual só pode haver equiparação de recursos tímbricos acústicos com uma orquestra sinfónica completa ou dita romântica. Para ambas, a produção musical recente, baseada em estéticas vanguardistas, tem sido escassa, ou pelo menos não se insere no que se considera repertório recorrente. Talvez as próprias formações sejam anacrónicas, mas insistem em existir.

Assim, a composição que resulta deste trabalho procura em primeiro lugar uma posição no repertório recorrente, garantida por uma estética aceite e testada, o que na opinião do autor, não lhe retira a dificuldade de parto nem lhe diminui a qualidade, qualquer que esta seja.

¹⁰ No caso, esta formação refere-se à Licenciatura em Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa.

¹¹ Magnólia op.6, Romanesco op.7, Annus Primus op.17, In Principio op.18, Concertino for Tenor Saxophone, Tuba and Band op. 22 e Alma op. 23.

Tendo a implantação da obra no repertório como objectivo, o autor procurou providenciar, durante o processo de realização deste trabalho, para que a sua execução fosse possível, assim como a da obra de Joly Braga Santos aqui analisada, da qual infelizmente a investigação aqui realizada só deu a conhecer quatro apresentações públicas¹².

Criou-se uma edição por meios digitais da partitura de *Otonifonias* que se anexa a este trabalho, assim como das partes, com o objectivo de efectuar uma apresentação pública, realizada a 22 de Março de 2010, pela Orquestra de Sopros do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, sob a direcção do autor deste trabalho. Infelizmente, por ainda não haver edição das partes restantes, foi apresentado apenas o “Nocturno”. Também se procurou fazer um registo discográfico, para o qual se criaram as condições necessárias, estando as gravações a decorrer aquando da entrega deste trabalho, pela Banda Sinfónica da Guarda Nacional Republicana, sob direcção do Maestro André Granjo. Igualmente editadas pelo autor foram a partitura e partes de *Tetis*, para estreia que decorreu a 30 de Julho de 2009 pela Banda Sinfónica da Covilhã, sob a direcção de Rafael Agulló-Albors. Veio também a ser apresentada em concerto pela Orquestra de Sopros do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, no auditório do mesmo departamento, a 22 de Março de 2010, sob direcção do próprio compositor mas com ausência de algumas partes instrumentais, apresentação da qual se efectuou registo pessoal, áudio e vídeo.

¹² 1978 – Teatro da Trindade, Lisboa – Banda da Guarda Nacional Republicana; 29 de Janeiro de 1978 ou 1979 – Teatro da Trindade, Lisboa – Banda da Armada; 1982 - Sociedade Filarmónica Palmelense (Loureiros); Março/Abril de 2003 – Banda de Música da Associação Humanitária dos Bombeiros Voluntários de Loures;

Bibliografia

- Adkins, H. E. (1931). *Treatise on the Military Band*. London: Boosey & Hawkes.
- Azevedo, S. (1998). *A Invenção dos Sons - Uma Panorâmica da Composição em Portugal Hoje*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Bento, P., Granjo, A., & Lameiro, P. (2010). Banda Filarmónica. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vols. A-C, pp. 108-113). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Bochmann, C. (2003). *A Linguagem Harmónica do Tonalismo*. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.
- Borba, T., & Graça, F. L. (1992). *Dicionário de Música* (2.^a ed.). Lisboa: Mário Figueirinhas.
- Branco, J. d. (1995). *História da Música Portuguesa* (3.^a ed.). Mem Martins: Europa-América.
- Brito, M. C., & Cymbron, L. (1994). *História da Música Portuguesa* (2.^a ed.). Lisboa: Universidade Aberta.
- Brucher, K. M. (2005). *A Banda da terra: Bandas Filarmónicas and the performance of place in Portugal*. (Tese de Doutoramento, 2005 da Universidade de Michigan).
- Carse, A. (1965). *Musical Wind Instruments*. New York: Da Capo Press.
- D'Almeida, A. V. (2008). *Toda a Música que eu Conheço* (Vol. 2.^o). Cruz Quebrada: Oficina do Livro.
- Delgado, A. (2002). *A Sinfonia em Portugal* (2.^a ed.). Lisboa: Editorial Caminho.
- Freitas, P. d. (1946). *História da Música Popular em Portugal*. Barreiro: Ed. Autor.
- Goldman, R. F. (1961). *The Wind Band its Literature and Technique*. Boston: Allyn and Bacon.
- Granjo, A. (2010). *The Wind Band in Portugal: Uveiling its Evolution*. Coimbra: no prelo.
- Granjo, A. (2007). The wind band movement in democratic Portugal - Raising the quality of its music, its musicians and audience. 2007 *Basbwe International Wind Festival*. Glasgow.
- Griffiths, P. (1995). *Enciclopédia da Música do Século XX*. São Paulo: Martins Fontes.
- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (1994). *História da Música Ocidental*. (A. Latino, Trans.) Lisboa: Gradiva.
- Hansen, R. K. (2005). *The American Wind Band: A Cultural History*. Chicago: GIA.
- Jeppesen, K. (1992). *Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. (G. Haydon, Trans.) New York: Dover.
- Kaprey, J. A. (2003). *Military Music - A History of Wind-Instrumental Bands*. Honolulu: University Press of Pacific.
- Michels, U. (1998). *Atlas de Música* (10.^a ed.). Madrid: Alianza.

- Miles, R. (Ed.). (1998). *Teaching Music through Performance in Band* (Vol. 2). Chicago: GIA.
- Morgan, R. P. (Ed.). (1992). *Anthology of Twentieth-Century Music*. New York: Norton.
- Mota, G. (Ed.). (2008). *Crescer Nas Bandas Filarmónicas - Um estudo sobre a construção da identidade musical de jovens portugueses*. Porto: Afrontamento.
- Oliveira, J. P. (1998). *Teoria Analítica da Música do Século XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Paes, J. (2005). A transformação do estilo de Joly Braga Santos, analisada a partir de duas composições para orquestra de arcos. In M. P. Ferreira, *Dez Compositores Portugueses* (pp. 203-237). Lisboa: Dom Quixote.
- Persichetti, V. (1985). *Armonía del Siglo XX*. (A. S. Santos, Trans.) Madrid: Real Musical.
- Piston, W. (1984). *Orquestración*. Madrid: Real Musical.
- Pita, A. P. (2006). Bandas em Concerto. *culturacentro.pt*, n.º 4, 2.
- Pla, L. (2001). *Guia Analítica de Formas Musicales para Estudiantes*. Madrid: Real Musical.
- Programa de Concerto. (n.d.). *Otonifonias*. Lisboa: Banda da Armada.
- Rhodes, S. L. (2007). *A History Of Wind Band*. Retrieved Maio 2009, from A History Of Wind Band: http://academic.lipscomb.edu/windbandhistory/RhodesWindBand_05_19thCenturyEurope.htm
- Ribate, J. F. (1983). *Manual de Instrumentacion de Banda* (4.ª ed.). Madrid: Editorial Musica Moderna.
- Rognoni. (1954). *Espressionismo e Dodecafonia*. Milano: Einaudi.
- Schönberg, A. (1989). *Fundamentos de la Composicion Musical*. (A. Santos, Trans.) Madrid: Real Musical.
- Schönberg, A. (1974). *Tratado de Armonía*. (R. Barce, Trans.) Madrid: Real Musical.
- Shenker, H. (1990). *Tratado de Armonia*. (R. Barce, Trans.) Madrid: Real Musical.
- Sousa, P. M. (2008). *História da Música Militar Portuguesa*. Lisboa: Tribuna.
- Stockhausen, K., & Tannenbaum, M. (1991). *Diálogo com Stockhausen*. (A. Queirós, Trans.) Lisboa: Edições 70.
- Stravinsky, I. (1971). *A Poética da Música*. (M. H. Garcia, Trans.) Lisboa: Dom Quixote.
- Vargas, A. P. (2008). *Cinco Conferências - Especulações críticas sobre a História da Música do século XX*. Lisboa: Culturgest.
- Vessela, A. (1935). *La Banda*. Milano: Istituto Editoriale Nazionale.
- Vieira, E. (1900). *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*. Lisboa: Ed. Autor.

SInBAD

Estes anexos só estão disponíveis para consulta através do CD-ROM.
Queira por favor dirigir-se ao balcão de atendimento da Biblioteca.

Serviços de Documentação
Universidade de Aveiro